

1999. 3. szám

# JEL- KÉP

KOMMUNIKÁCIÓ, KÖZVÉLEMÉNY, MÉDIA

A Magyar Médiaért Alapítvány  
és az MTA–ELTE Kommunikációelméleti  
Kutatócsoport folyóirata

*Szerkesztőbizottság*

ANGELUSZ RÓBERT  
GÁLIK MIHÁLY  
GYÖRGY PÉTER  
HORÁNYI ÖZSÉB  
TAMÁS PÁL  
TERESTYÉNI TAMÁS (*főszerkesztő*)  
WESSELY ANNA

*Tanácsadó testület*

ALMÁSI MIKLÓS  
CSEH-SZOMBATHY LÁSZLÓ  
CSEPELI GYÖRGY  
GEORGE GERBNER  
HANN ENDRE  
SVENNIK HOYER  
HUNYADY GYÖRGY  
LEVENDEL ÁDÁM  
PETŐFI S. JÁNOS  
PLÉH CSABA  
ROBERT STEVENSON  
TARDOS RÓBERT

A szerkesztőség címe:

JEL-KÉP

MTA–ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport

1064 Budapest, Izabella u. 46.

Tel.: 3423–130/27, 28

Tördelés és sokszorosítás: Osiris Kft.

HU ISSN 0209–584X

# TARTALOM

---

## KÖZGONDOLKODÁS

---

Angelusz Róbert: EGY OPTIKAI CSALÓDÁSRÓL – VÁLASZ HORÁNYI ÖZSÉBNEK	3
Csepeli György: KONFORMITÁS ÉS MACHIAVELLIZMUS	9

## MÉDIA

---

Császi Lajos: KATASZTRÓFÁK MÉDIAREPREZENTÁCIÓJA	17
László Miklós: PÉLDA – KÉP: A TIZENÉVES KOROSZTÁLY ÉRTÉKVÁLASZTÁSAI ÉS A MÉDIA	33
Szilády Szilvia: ERŐSZAK ÉS BRUTALITÁS A MAGYAR TELEVÍZIÓS MŰSORKÍNÁLATBAN	49

## MŰHELY

---

Jó Balázs: A HÍRMŰSOROK KÉPI RETORIKÁJA	101
---	-----

A JEL-KÉP-nek ez a száma az OTKA (témaszám: 025096)  
és a Soros Alapítvány támogatásával jelent meg.



Angelusz Róbert

## EGY OPTIKAI CSALÓDÁSRÓL – VÁLASZ HORÁNYI ÖZSÉBNEK

Talán a mai posztmodernnek nevezett világ olykor lehangoló tendenciáival, a tudományos olvasóközönség összeszűkülésével, talán a szakterületek hallatlan specializálódásával vagy éppenséggel a hazai tudományos közélet hiátusaival hozható kapcsolatba, hogy egy-egy szűk témakör kutatója manapság viszonylag ritkán találkozik kompetens kritikával, a tudományos nyilvánosság olykor megerősítő, olykor figyelmeztető visszajelzéseivel. Eddig megjelent könyveimmel kapcsolatban azok a friss és éles szemű reakciók, amelyek publikációim témakörében tartott egyetemi előadásaim nyomán hallgatóim részéről hangzottak el, sok impulzust és továbbgondolásra érdemes szempontot nyújtottak számomra, azonban természetesen nem helyettesíthették a szakavatott tudományos kritikát. És bármennyire sokat jelentettek is a szerzőnek, nem pótolhatták a tudományos kritika hivatalos megnyilvánulásait és elfogulatlan hangját azok a jobbító szándékú, gondolatgazdag reflexiók sem, amelyek a szakmában dolgozó barátaim és kollégáim részéről informálisan hangzottak el, és amelyek mindig kivételesen ösztönzően hatottak. Az sem elhanyagolható szempont, hogy a tudományos kutatómunka értelmét és értékeit vagy éppen esetleges tévedéseit boncolgató szakmai kritika sokban oldhatja azt a bizonytalanságot, amelytől a szociológia hozzám hasonló művelői – akik szerint a társadalomtudományok kutatói aligha oszthatnak maradéktalanul a természettudományokkal foglalkozó kollégáik bizonyosságában – csak kivételes pillanatokban és részlegesen szabadulhatnak meg.

A színvonalas tudományos kritika és vita értékmérő szerepe és továbbgondolásra ösztönző hatása késztet arra, hogy legalább egy rövid cikk erejéig válaszoljak Horányi Özsébnek a JEL-KÉP előző számában közzétett írására, amely *Optikai csalódások* című könyvemhez (Pesti Szalon, 1996) fűzött észrevételeket (Gondolatok a nyilvánosságról és a közvéleményről Angelusz Róbert Optikai csalódások című könyve kapcsán. *JEL-KÉP*, 1999/2. 3–31.).\*

\* Horányi Özséb írása eredetileg Angelusz Róbert időközben már sikeresen megvédett akadémiai doktori értekezéséhez készült opponensi véleményként. Jelen cikk a lényegét tekintve megegyezik azzal a válasszal, amelyet Angelusz Róbert az akadémiai doktori értekezés nyilvános megvitatása során az opponensi véleményre adott. Abban, hogy Angelusz Róbert hosszabb és részletkebe menő tanulmányban reagáljon a recenzens immár publikációban is megjelent munkájára, sajnálatos módon megakadályozta az a körülmény, hogy súlyos operáción esett keresztül, ami egyelőre erősen korlátozza tevékenységét. Semmiképpen sem tett le azonban arról, hogy a későbbiekben kimerítőbben is válaszoljon, és néhány itt nem érintett kérdésre is kitérjen. (A szerk.)

A válaszadó feladatát nehezíti, hogy Horányi Özséb terjedelmes írása (a továbbiakban Horányi 1999) sajátos ötvöze egy könyvrecenziónak, egy akadémiai opponenciának és egy önálló ambiciózus tanulmánynak, amelyben a szerző – helyenként az én vállalkozásom céljaitól távol eső – saját törekvéseit igyekszik körvonalazni. Két dolgot így mindenképpen igyekszem szem előtt tartani. Szeretném elkerülni, hogy válaszom olyan hosszúságú legyen, amely túlságosan igénybe venné az olvasó türelmét. Emellett ügyelek arra is, hogy csak a szükséges mértékben foglalkozzam azokkal a szemléletbeli különbségekkel, amelyek a tudományos hátterek eltéréseiből adódnak.

Mielőtt rátérnék Horányi legfontosabb észrevételeinek megválaszolására, szeretném felhívni a figyelmet kritikai pozíciójának egy jellegzetességére. Recenzensem némiképpen megemeli könyvem célkitűzéseit, és kiszélesíti valóságos tárgykörét, hogy minden szempontból alkalmas terepet biztosítson saját mondanivalója számára. Az természetesen jóleső érzéssel töltött el, hogy az *Optikai csalódások*at szisztematikusan építkező, monografikus munkának látja, amely egyetlen témáját különböző típusú jelenségeken keresztül közelíti meg. Törekvésem kétségtelenül arra irányul, hogy a latens közvéleményről kialakult felfogásomat összekapcsoljam a pluralizmusignorancia elméletével, és bemutassam, hogy az előbbi a magán- és a nyilvános vélemény tömeges szétválasztásával az optikai csalódásoknak valóságos melegágyát teremti meg. Kétségtelen, hogy a könyv ennyiben törekszik valamiféle szintézis körvonalazására, továbbá a vázolt jelenségek és kutatási eredmények egységes elméleti alapon történő interpretációjára. A recenzens azonban – talán nem egészen függetlenül attól, amit munkám kapcsán továbbgondolni óhajt – eltúlozza könyvem szisztematikus jellegének mértékét, és ténylegesen szélesebb horizontúnak láttatja annak célkitűzéseit. Mindenképpen túlzónak tartom azt a megállapítást, hogy „az *Optikai csalódások* voltaképpen a társadalom kommunikatív szerkezetének leírását kísérli megadni” (Horányi 1999, 30.). Könyvem tárgykörének e sajátos megemeléséhez, kibővítéséhez kapcsolódik, hogy Horányi igen szoros összefüggést lát korábbi könyvem, a *Kommunikáló társadalom* és a jelenlegi kritika tárgya között, sőt állítása szerint „az *Optikai csalódásokban* sok minden nem érthető anélkül” (Horányi 1999, 3.)

Elismerem, hogy az *Optikai csalódások* lényeges pontokon épít korábbi munkám elgondolásaira, tematikája azonban lényegesen szűkebb annál. Nem törekszik a nyilvánosság, a tömegkommunikációs rendszer, a kommunikációs rétegződés egészének átfogó, rendszerszerű megközelítésére, hanem a *Kommunikáló társadalomban* kifejtettek bizonyos résztémáihoz, mindenekelőtt a közvélemény-elmélethez kapcsolódik, és azt kísérli meg továbbépíteni. Ebből adódik az a sajátos helyzet, hogy Horányi észrevételeinek jelentős része sokkal természetesebben kapcsolható korábbi munkámhoz, mint az *Optikai csalódásokhoz*. Attól tartok tehát, hogy ez utóbbi nem annyira széles tematikájú munka, mint ahogy azt Horányi a „teljes rendszerek” perspektívája szempontjából látni véli, és nem abban az értelemben jelenti a *Kommunikáló társadalom* folytatását, amely a kommunikációs rendszer egészének irányába mutatna. A könyv és a kritika viszonylag szűk érintkezési felületét recenzensem maga is elismeri az alábbi megfogalmazásban: „[Ez a recenzió] mindössze egyetlen lehetséges perspektívából kívánja vizsgálni Angelusz kötetét, méghozzá egy olyan perspektívából, amely érzékelhetően nem volt Angelusz érdeklődésének előterében, de amely perspektíva lehetséges megjelenítése, a recenzens megítélése szerint, a kommunikációkutatás jelene szempontjából mindenképpen jövőt építőnek mutatkozik.” (Horányi 1999, 29.)

A könyv választott tárgykörének és célkitűzéseinek ez a sajátos kezelése más megvilágításba helyezi kritikusomnak azt az észrevételét, amely szerint „tény, bár érdekes tény,

hogy az *Optikai csalódások*ból hiányoznak a sztárok, például lényegileg nincs J. Habermas-hivatkozás, vagy egyáltalán nincs N. Luhmannra való utalás” (Horányi 1999, 31.) Maga a megállapítás csak részben felel meg a tényeknek, hiszen Habermasra a könyv 109. oldalán van hivatkozás. Opponensem ezúttal nyilvánvalóan eltekint az *Optikai csalódások* és a *Kommunikáló társadalom* korábban hangoztatott „egymásra épülő” jellegétől, hiszen az utóbbiban számos hivatkozás található Habermas különböző munkáira vagy Luhmann közvéleményről szóló tanulmányára. Persze egy téma kapcsán a hivatkozások lehetséges körét befolyásolja az a körülmény is, hogy mely szerzők foglalkoztak az adott területtel. Sem Habermasnak, sem Luhmann-nak egyetlen olyan tanulmányával nem találkoztam, amely közvetlenül érintené a pluralizmusignorancia kérdését. Valószínűleg ezzel hozható kapcsolatba, hogy a témakörrel foglalkozó más szerzőknél sem bukkan fel a két kitűnő szerző neve.

Az első, hosszabb kommentárt kiváltó kritikai észrevétel a közvélemény általam alkalmazott – az aktualitás és a nyilvánosság dimenziói mentén kialakított – közvélemény-tipológiához kapcsolódik. A recenzió táblázatos formában is tartalmazza (lásd 2. táblázat, Horányi 1999, 8.) azt a dimenzióanalízist, amely az általam használt három típus, az aktuális, a latens és a nyugvó közvélemény mellett az időtlen közvélemény típusát (ez Horányi elnevezése) is kiemeli. Pusztán formállogikai alapon e negyedik típus valóban leképezhető. Egyik korábbi munkámban, a szóban forgó dimenzióanalízist magam is közzétettem, a negyedik típus lehetőségét jeleztem (vö. Angelusz Róbert: *Közvélemény és társadalom*. In Szecskő Tamás (szerk.): *Közlélméleti előadások*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1978, 53.). Későbbi munkáimból azonban elhagytam, mert a nyugvó közvélemény olyan sajátos esetének tekintettem, amelynél különböző lehetséges okok miatt a tömegkommunikáció ugyan napirenden akarja tartani az adott témát, de ez a törekvése a közvélemény érdeklődésének elfordulása miatt nyilvánvalóan sikertelen, mert a közvélemény nyugvó marad. Fontosnak tartom azonban nyomatékosítani, hogy saját elemzésemben a közvélemény típusairól van szó. A Horányi által említett példák: „kétszer kettő négy”, vagy „ha ma kedd van, akkor holnap szerda lesz”, „a tűz éget”, vagy „a mohácsi vész 1526-ban volt” stb. tényítéletek, amelyek nem képezhetik a közvélemény tárgyát, legalábbis addig, míg e tények nem kérdőjeleződnek meg. Így opponensem helyesen látja, hogy az ilyen esetekre „Angelusz vélhető szándéka szerint nem alkalmazható a közvélemény” terminusa. Azt azonban már nem értem, miből gondolja, hogy az ilyen típusú ítéleteket „a nyilvánosság extenziójából” is kiszorítanám. A szóban forgó ítéletek természetesen megjelenhetnek a nyilvánosságban, sőt a hírek – amelyekről aligha vitatható, hogy részét képezhetik a nyilvános kommunikációnak – ideális esetben, sőt gyakran valóságosan is tényítéletek.

A *Kommunikáló társadalom* című könyvem utolsó, a kommunikációs rétegződésről szóló fejezete, amely kísérlet a nyilvánosság részleges operacionalizálására, aligha hagyhat kétséget az elfogulatlan olvasóban azt illetően, hogy a nyilvánosság folyamatából nem rekesztem ki az ismeretek közlését. Horányi írásában számos olyan megfogalmazás olvasható, amelynek alapján úgy látom, hogy tévesen interpretálja a közvélemény és a nyilvánosság fogalmának terjedelméről és viszonyáról kialakított felfogásomat. Félreértésre adhat például okot az olyan megfogalmazás, mely szerint „a »nyilvánosság« és a »közvélemény« ugyanannak a fogalmi mezőnek a része”; vagy „...látni kell Angelusz vizsgált táblázata alapján, semmi akadály nincs annak, hogy a közvélemény fogalmát (intenzióját) mint a nyilvánosság fogalmának (intenziójának) részét értsük, amelyben a közvélemény minden témája a nyilvánosságnak is, de nem fordítva, vagyis a nyilvánosságnak van olyan témája, amely

nem témája a közvéleménynek” (Horányi 1999, 8.). Pontosítván e megfogalmazást, az általam kifejtett álláspont szerint e két fogalom terjedelme inkább két egymást részben átfedő körrel ábrázolható. A nyilvánosságnak vannak olyan tartományai, például a hírközlés, amely részét képezi a nyilvánosság fogalmának, de nem tartozik bele a közvélemény fogalmába. Másfelől, az általam előtérbe állított latens közvélemény fogalmának egyik attribútuma a nyilvános megjelenés hiánya, a nyilvánosság szférájából való kizáródás.

Horányi a közvéleményről kialakított tipológiámat kiegészíti egy további analízissel, amely egy újabb dimenzió, a vélekedés és a tudás bekapcsolásával megkettőzi a létrejövő kategóriák számát (lásd 3. táblázat, Horányi 1999, 11) Miután a saját felosztásom a közvélemény egy lehetséges tipológiájának kialakulására irányult és az ismeretek készletét – a már kifejtett okok miatt – nem soroltam a közvélemény fogalmába, egy ilyen három dimenzió alapuló vizsgálódásra nem törekedtem. A fenti analízis más típusú jelenségek, például a kultúra elemzésénél kétségtelenül igen hasznos lehet. Az a megállapítás, hogy egy ilyen táblázat kapacitása nagyobb, mintha a három dimenzióból csak kettőt alkalmaznánk, intuitíve belátható, hiszen mindent tartalmaz, amit az előbbi, emellett további kognitív objektívációkra is rávilágít. Természetesen, mint recenzensem maga is állítja, ez az analízis sem érvényesíti „a fontosabb megközelítések mindegyikét, például az említett apodiktikus vs. kontingens differenciát sem” (Horányi 1999, 11). Egy ilyen típusú analízisnél a dimenziók száma mindig a kutatás tárgyától és céljaitól függ. A közvélemény tipológiájának általam alkalmazott változatainál (aktuális, latens, nyugvó, illetve támogató, kritikai, polarizált) a szóban forgó dimenzió bekapcsolását a vizsgált tárgy szempontjából fölöslegesnek tartom. Azt azonban már Horányi érdekes fejtegetéseinek többszöri áttanulmányozása és saját korábbi könyvem újraolvasása után sem látom, hogy mely megállapításokra alapozza recenzensem azt az állítását, hogy az én értelmezésemben a 3. táblázatának (Horányi 1999, 11) az 1. valamint az 5. számmal jelzett tartományai a nyilvánossághoz tartoznak, a 2. és 6. számmal jelzett tartományok – a nem aktuális vélekedések, illetve tudások – azonban akkor sem, ha részét képezik a nyilvános kommunikációnak.

Nem tudok egyetérteni opponensem azon következtetéseivel sem, amelyeket az általam vázolt négy percepció eloszlás-típus nyomán fogalmaz meg: a párhuzamos alulbecslés esetét logikai lehetőségként mutattam meg, de ilyen esettel, amikor a kisebbség és a többség egyaránt kisebbségben látja magát, sem saját kutatásaim során, sem pedig más empirikus kutatásokban nem talákoztam. Ennek alapján fejtegetéseim során kísérletet tettem egy olyan hipotézis felállítására, amely azt próbálja valószínűsíteni, hogy az ilyen eset azonosítása a fellépő szociálpszichológiai hatások következtében föltöbblet valószínűtlen, hiszen a különböző vélemény táborok percepciója nem független egymástól. A pluralizmus ignorancia két típusának elkülönítésénél a ténylegesen előforduló eseteket vettem figyelembe. Ha a kettős alulbecslés előfordulna, természetesen – mivel a többség többsége tévesen a kisebbséghez sorolja magát – a klasszikus ignoranciához lenne sorolandó. Változatlanul fenntartom, hogy a pluralizmus ignoranciájának elméletileg is csak két alapesete lehetséges, amikor a többség tévesen kisebbségben látja magát, illetve amikor a kisebbség tévesen többségnek észleli helyzetét. Érthetetlen számomra, hogy a fordított percepciót – amikor a többség és a kisebbség nagyobbik része külön-külön tévesen ítéli meg a többség, illetve a kisebbség státusát – Horányi azon az alapon, hogy ez a reális percepció reciproka, miért nem tekinti a pluralizmus ignoranciájának, „csak” optikai csalódásnak. Egyrészt a téma szakirodalmában eredendően ezeket az eseteket nevezték a pluralizmus ignoranciájának, amikor legalábbis a többség különböző optikai zavarok következtében úgy észleli, hogy ki-

sebségben van. A pluralizmus téves észlelését ilyenkor nemcsak az jelzi, hogy a többségnek téves a percepciója, hanem az is, hogy mindkét vélemény tábor, a többségi és a kisebbségi, egyaránt tévesen percipálja a helyzetet.

Egyetértek viszont Horányi azon javaslatával, amely a közvéleménytípusok és a percepciók eloszlástípusok összekapcsolására, együttes vizsgálatára irányul. Egy ilyen jellegű továbbgondolást természetesen üdvözölni lehet, noha a rendelkezésre álló pluralizmusignorancia-vizsgálatok viszonylag korlátozott száma jelenleg erősen korlátozza az összefüggések kielégítő tanulmányozását. Bizonyos hipotézisek megfogalmazására már eddig is tettem kísérletet. Ilyennek tekinthető például az az elgondolás, hogy a közvélemény latens típusa és a pluralizmus klasszikus ignoranciája között nagy a korreláció, hiszen számos esetben éppen a latens közvélemény miatt észleli a többség kisebbségének a saját álláspontját.

A különböző közvéleménytípusok közötti átmenetek tanulmányozását, valamint a közvélemény percepciótípusai dinamikus átalakításának vizsgálatát – amelyek felvázolására Horányi a szimbolikus logika nyelvén tesz kísérletet – magam is fontos törekvésnek tartom. Ami a közvéleménytípusok „átmeneteit” illeti, a korábban már kifejtett okok miatt nem tudom elfogadni recenziám azon tételeit, amelyeket az „időtlen” közvéleménnyé való átalakulások irreverzibilitásáról megfogalmaz. Időtlen közvélemény az én felfogásom szerint nem létezik. Az időtlenség és az irreverzibilitás ellentmond a közvélemény általam használt definíciójának, sőt, mivel e tulajdonságok kiiktatják a szubjektív bizonytalanság mozzanatát és az alternatív álláspontok megfogalmazásának lehetőségeit, a vélekedés fogalmával sem összeegyeztethető. Emellett az sem világos, milyen alapon feltételezzük, hogy az időtlen közvélemény mindörökké megfordíthatatlanná válik.

A percepció típusok átmeneteire vonatkozó képletek a szimbolikus logika nyelvén történő megfogalmazásában kétségtelenül van valami elegancia. Szociológiai tartalma és következményei azonban – udvariasan fogalmazva – csekélynek mondhatók, és recenziám nem is jelez szociológiai relevanciával bíró észrevételeket. Ezért a kialakított képleteket elsősorban ornamentális természetűnek tartom. Pedig az átmenetek sajátosságainak magyarázata elvileg hozzájárulhatna a különböző percepciótípusok aránytalan megoszlásának interpretálásához. A nemzetközi és a hazai kutatások fényében a tükörpercepció megfigyelése az összes megfigyelt eset 70-80 százalékát teszi ki, a reális percepció, illetve a fordított percepció előfordulása mindkét esetben 10-15 százaléknyi és – mint már említettem – egyetlen olyan leletet sem ismerek, amely a kettős alulbecsléssel lenne azonosítható. Ha például a szóban forgó szimbolikus logikai képletek bármi olyan összefüggést tartalmaznának, amelyek az átmenetek eltérő feltételei következtében hozzásegítenének annak interpretálásához, hogy az utóbbi típus miért nem fordul elő vagy a tükörpercepció miért olyan gyakori, annak kétségtelen lenne a szociológiai jelentősége. Annak reményében, hogy a szimbolikus logika elvileg talán képes lehet erre, a magam részéről a jövőben is nagy kíváncsisággal várom recenziám ilyen irányú munkáit, miközben én az átmenetek tanulmányozását inkább a dinamikus vizsgálatok empirikus eszköztárával próbálom megközelíteni.

Végül néhány reflexió erejéig szeretnék visszatérni a pluralizmus ignoranciája témakörében körvonalazódó kérdésekhez és feladatokhoz. A könyv megjelenése óta eltelt idő megerősítette azt a meggyőződésemet, hogy a téma további, elsősorban dinamikus kutatásokat igényel. Ma már a latens közvélemény előfordulását kiterjedtebb, perspektivikusabb és makacsabb jelenségnek látom, mint a rendszerváltás után. Számos jelét látom annak, hogy ha a demokrácia erősödésével csökken is az előfordulása, az élet számos területén,

mindenekelőtt a tabuk zónájához közeledve egy viszonylag széles mezőben továbbra is érvényesül. 1998 végén újabb felvételbe kezdtem, amely a tabutémák észlelésére, katalogizálására, valamint a tabuk különböző fokozatainak mérésére irányult. Emellett részben új témakörökben, részben a már korábban vizsgált kérdések mentén törekedtem a pluralizmusignorancia jelenségeinek további tanulmányozására. Az utóbbi megközelítéstől azt remélem, hogy az optikai csalódások makacsságáról, illetve az átalakulások dinamikájáról újabb fontos adalékokra bukkanhatok. Mint ahogy arra már utaltam, a választások eredményei is újabb kérdéseket állítottak előtérbe. Célszerűnek látszik nagyobb figyelmet fordítani az egyenlő vagy közel egyenlő megoszlások esetén érvényesülő optikai csalódások tanulmányozására. Néhány módszertani-technikai kérdés is további vizsgálódásokat igényel. Már a múlt év végi kutatásban is megpróbáltam ellenőrizni, hogy a pluralizmusignorancia vizsgálatok rutinszerű kérdéssorrendje mennyiben érinti a válaszok validitását, a téves percepciók mértékét.

A feladatok tehát jelentősek, amelyek megoldásához sok kutatói leleményre, türelemre és szorgalomra van szükség. Erre gondolva hadd köszönjem meg Horányi Özséb továbbgondolásra ösztönző észrevételeit.

Csepeli György

## KONFORMITÁS ÉS MACHIAVELLIZMUS

Solomon Asch 1951-ben végezte el ma már klasszikusnak számító szociálpszichológiai kísérletét, mely azt vizsgálta, miként reagálnak „az emberek” a konformitás csábítására. Az „emberek” szót azért tettük idézőjelbe, mivel jelezni akartuk, hogy – bár szeretnék – a szociálpszichológiai kísérletek nem tudják zárójelbe tenni a kort és a társadalmat, melyben születtek. A laboratóriumba lépő ember a „kísérleti személy” szerepében sem felejt el a múltját, nem hagyja oda identitását.

A kísérleti személyekre gyakorolt csábítás abban állt, hogy a kísérlet során választaniuk kellett egy empirikusan ellenőrizhető, jól látható különbség észrevétele és kinyilvánítása, illetve egy olyan többségi álláspont elfogadása között, mely nyíltan kétségbe vonta a saját tapasztalat síkján egyértelműnek tűnő ténybeli igazságot.

### *A kísérlet leírása*

A kísérlet során 7-9 egyetemi hallgató foglal helyet egy osztályteremben. A kísérletvezető bemutatkozik, és azt mondja a kísérleti személyeknek, hogy egy észlelési teszt résztvevői lesznek. Ezt követően a kísérletvezető két fehér kartonlapot helyez el a tábla előtt. Az egyik kartonlapon egy vonal látható. Ez a mérce. A másik kartonlapon három különböző hosszúságú vonal látható. A három vonal közül az egyik vonal ugyanolyan hosszú, mint a mércéül szolgáló vonal, míg a másik két vonal hosszúsága eltérő. A kísérletvezető a következő instrukciót adja:

– Ebben a feladatban néhány vonal hosszát kell megbecsülni. A bal oldali lapon egy, a jobb oldali lapon pedig három vonal látható. A három vonal közül az egyik éppen olyan hosszú, mint a bal oldali lapon látható vonal. Nektek kell eldöntenetek, hogy melyik az. 12 esetben kerül majd sor összehasonlításra. Mivel nincs sok vonal, és a csoport kis létszámú, azt kérem, egymás után mindenki mondja meg, melyik vonalat tartja a három vonal közül a bal oldali lapon látható vonallal megegyező hosszúságúnak. Lejegyzem, amit mondtok. Legyetek annyira pontosak, amennyire csak tudtok. Jobbról balra haladunk majd.

A lapokon függőleges vonalak láthatók. Mindegyik vonal azonos magasságból indul. A bal oldalon látható vonalhoz képest a jobb oldali lapon látható vonalak meg vannak számozva, és a mércéül szolgáló vonallal megegyező hosszúságú vonal kivételével jól láthatóan hosszabbak, illetve rövidebbek.

A kísérleti személyek egymás után hangosan bemondják annak a vonalnak a számát, amelyről úgy vélik, hogy ugyanolyan hosszú, mint a mércéül szolgáló vonal. Miután valamennyi kísérleti személy nyilatkozott, a kísérletvezető mindkét táblát kicseréli.

Az osztályteremben jelen levők közül valójában csak egy az igazi kísérleti személy. A többiek az előre megadott forgatókönyvnek megfelelően egységesen hol jól, hol rosszul válaszolnak. Asch gondoskodott arról, hogy a beavatott kísérleti személyek szerepüket magabiztosan és természetesnek hatóan játsszák, azt színelve, hogy ők ugyanúgy nem ismerik a kísérletvezetőt és a kísérleti helyzetet, mint az igazi kísérleti személy.

Az eredeti kísérletben a következő vonalhosszúságok fordultak elő egymás után tizenkétszer (cm-ben):

1. táblázat

	Mércevon	Összehasonlítandó vonal		
		1.	2.	3.
1.	18,75	12,5	14,375	<b>18,75</b>
2.	12,5	16,25	17,5	<b>12,5</b>
3.	20	20	<b>17,5</b>	15
4.	8,75	<b>9,375</b>	12,5	8,75
5.	22,5	17,5	<b>22,5</b>	27,5
6.	16,25	16,25	13,125	<b>18,75</b>
7.	13,75	<b>11,25</b>	13,75	10
8.	4,375	8,875	8,125	<b>4,375</b>
9.	6,25	10	6,25	<b>8,4375</b>
10.	21,25	21,25	<b>25,625</b>	27,5
11.	2,5	7,5	<b>2,5</b>	5,625
12.	11,25	11,25	8,75	<b>13,75</b>

Megvastagítva jelöltük azokat a vonalhosszúságokat, amelyekről az egyes esetekben a többség azt állította, hogy azok megegyeznek a mércéül szolgáló vonal hosszúságával. Látható, hogy a többség az 1., 2., 5., 8. és 11. számú esetekben jól válaszolt, míg a többi esetben rossz választ adott.

### *Asch eredeti kísérletének eredményei*

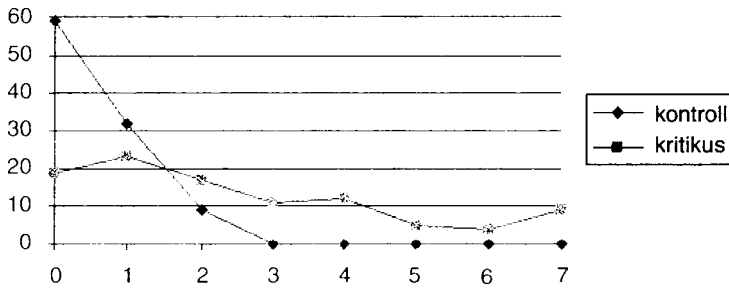
A kísérletben összesen 31 naiv kísérleti személy vett részt. Válaszaik kétharmada volt helyes, vagyis válaszaik 33 százaléka a többség hatását tükrözte. A hibás válaszok eloszlása nem volt egyenletes. A 31 naiv kísérleti személy 41 százaléka bizonyult függetlennek. Ők voltak azok, akik ellenálltak a konformitás csábításának.

A kontrollcsoportban, ahol a többség mindig jól válaszolt, a naiv kísérleti személyek által adott válaszoknak csak 7,4 százaléka volt rossz. Asch eredményeit mutatja az 1. ábra.



1. ábra

*Fiatalok konformitása az USA-ban 1951-ben*

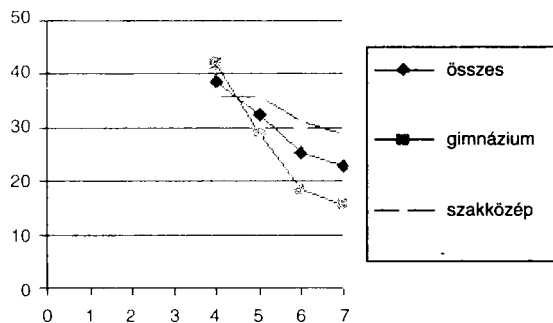


### *Asch kísérletének magyarországi megismétlése<sup>1</sup>*

Asch 1951-es, USA-ban végzett eredeti kísérletét Magyarországon 1998-ban megismételve, hűen követtük az eredeti forgatókönyvet.<sup>2</sup> Naív kísérleti személyeink száma meghaladta az eredeti kísérletben részt vett személyek számát. Összesen 82, 15-18 éves középiskolai tanuló vett részt a kísérletben, melyet két budapesti iskolában, egy gimnáziumban és egy szakközépiskolában végeztünk el. 37 kísérleti személy gimnazista, 46 kísérleti személy szakközépiskolás volt. A nemi megoszlás a következőképpen alakult: 55 százalék fiú, 45 százalék lány.

2. ábra

*Fiatalok konformitása Magyarországon 1998-ban*



Az összes lehetséges konform választ ( $n = 581$ ) 100 százaléknak tekintve, a konform válaszok tényleges előfordulási aránya 42 százalék volt. A gimnazisták csoportjában a konform válaszok aránya alacsonyabb (39 százalék), a szakközépiskolások között magasabb (46 százalék) volt. Személyenként is megnéztük a konformitás mértékét.

## 2. táblázat

*A fiatalok megoszlása a konformitás mértéke szerint (százalék)*

<b>Független</b>	0	24
	1	2
	2	7
	3	7
	4	8
	5	7
<b>Konform</b>	6	17
	7	26

A részt vevő fiatalok 24 százaléka bizonyult teljesen függetlennek. Ők egyetlen esetben sem adtak konform választ. A másik végletet, a teljes konformitást 26 százalék esetében tapasztaltuk. Ők mind a 7 esetben konform választ adtak. Erős konformitás (6 konform válasz a 7 esetből) volt tapasztalható további 17 százalék esetében.

Az eredeti amerikai kísérletet 47 év múlva Magyarországon megismételve tehát magasabb konformitásmértéket találtunk. Asch 1951-ben a lehetséges konform válaszok összességét 100 százaléknak tekintve 33 százalékos konformitást talált, míg a mi kísérletünkben a konformitás aránya 42 százalék volt. Asch a maga kísérleti személyeinek 41 százalékát találta függetlennek, míg a mi esetünkben a függetlenség előfordulása csak 24 százalékos volt. Az összehasonlítás során kapott eredmény természetesen a véletlen műve is lehet, hiszen egyik minta sem reprezentatív, nem is beszélve a kis esetszámokról.

*Konformitás a világban*

Asch kísérletét többször megismételték a világ sok országában. Az eredmények matematikai statisztikai szempontból összevethetetlenek, de tendenciák jelzésére talán alkalmasak. A 3. táblázatban bemutatjuk a kapott eredményeket, feltüntetve a frissen kapott magyar adatokat is.

## 3. táblázat

*Konformitás a világ egyes országaiban (a konform ítéletek százalékában)*

USA-beli diákok (eredeti)	33
USA-beli diákok (ismétlések)	25
Brit diákok	17
Holland diákok	24
Brit szabadult bűnözők	22
Brit munkanélküliek (feketék)	39
Belga diákok (1982)	24
Belga diákok (1983)	14
Brazil diákok	34
Hongkongi diákok	32
Libanoni diákok	31
Zimbabwei bantu diákok	51
Zaire-i diákok	36
Japán diákok	25
Fidzsi tanárok	36
Indiai tanárok Fidzsin	58

Brazil felnőttek	35
Kuvaiti diákok	29
Japán sportolók	51
Japán diákok	27
Magyar diákok	42

(Forrás: Csepeli 1997, 428).

Az összehasonlításból kiderül, hogy a magyarországi adatok nem a fejlett nyugati országokban tapasztalt konformitási arányokhoz, hanem az egykori harmadik világban tapasztalt arányokhoz állnak közel.

### *Hipotézis*

A machiavellizmus kutatása során azt tapasztalták, hogy a társadalmi nyomással szemben ellenálló, racionális, logikus személyek magas machiavelliánus értéket mutatnak, szemben a befolyásolható, irracionális, csapongó gondolkodású személyekkel. Ennek alapján felmerült bennünk a kérdés, hogy a mi mintánkban mutatkozik-e kapcsolat a konformitás és a machiavellizmus között. Ha a konformitás befolyásolhatóság, és a machiavellizmus befolyásolási képesség, akkor nem feltétlenül kell kapcsolatnak lennie. De mi a helyzet akkor, ha a machiavellizmus csak eszköz, melynek célját a machiavelliánus nem maga választja, hanem másról – netán konform úton – kapja? Ebben az esetben a machiavellizmus és a konformitás között lehet kapcsolat. Ha a machiavelliánus személy a cél megválasztásában nélkülözi is az autonómiát, tőle függ az eszköz, amelyet alkalmaz. Feltételezhető tehát, hogy a machiavellizmus csak az enyhe mértékű, részleges konformitással függ össze.

### *A machiavellizmus mérése*

A machiavellizmust Christie kérdőíve alapján vizsgáltuk (Christie–Geis 1970). Az amerikai kérdőív eredeti változata csak 10 nyíltan machiavelliánus állítást tartalmazott. A kérdőív utóbb 10 antimachiavelliánus tétellel bővült. Az egyes állítások Machiavelli műveiből vett idézetek vagy azok tagadásai. A kérdőív által mért machiavellizmusnak természetesen nincs sok köze Machiavelli politikai antropológiájához, mely korántsem redukálható a kérdőív által operacionalizált általános bizalmatlanságra és rosszhiszeműségre. Amit a szociálpszichológusok neveznek machiavellizmusnak, az a modern életet átható bizalmi elvnek, kooperációs készségnek és pozitív erkölcsi várakozásnak a szisztematikus hiánya, egyfajta szociális paranoia.

A kísérletet követően minden kísérleti személy ezt a húsztételes kérdőívet töltötte ki. A kérdőív tíz tétele esetében az egyetértés, tíz másik tétel esetében pedig a tagadás felelt meg a válaszadóban esetleg lappangó machiavelliánus beállítódásnak. Ez a módszer elejét veszi a tekintélyelvűséget mérő F-skálával kapcsolatos módszertani kritikáknak. Az F-skálának ugyanis minden egyes tétele tekintélyelvű beállítódást tükröz. Minél több esetben ért valaki egyet egy-egy állítással, annál inkább tekintélyelvűnek minősül. Ez a módszer azonban képtelen kiszűrni az egyéni konformitásból adódó általános egyetértési hajlandóságot, ami felerősíti a mért tekintélyelvűséget. Azáltal, hogy a MACH-kérdőívben a tagadás és az egyetértés egyenlő esélyt kap, az igen-effektus kiküszöbölődhet.

## Machiavelliánus állítások

1. Sohasem kell megmondanunk másoknak cselekedetünk igazi okát, csak ha az haszonnal jár.
2. Az emberek kezelésének legjobb módja, ha olyat mondunk nekik, amit szívesen hallanak.
3. Legbiztosabb dolog, ha feltételezzük, hogy minden embernek van valami rossz hajlama, és ez rögtön napvilágra jut, mihelyt esélyt adnak rá.
4. Általánosságban az emberek nem akarnak keményen dolgozni, hacsak nem kényszerítik őket erre.
5. Keresi a bajt, aki teljesen megbízik másokban.
6. A legtöbb bűnöző és a többi ember között a legnagyobb különbség az, hogy a bűnözők elég buták ahhoz, hogy elkapják őket.
7. Bölcs dolog fontos embereknek hízelegni.
8. Barnumnak volt igaza, amikor azt mondta, hogy minden perben születik egy balek.
9. **Nehéz előrejutni, ha itt-ott nem rövidítjük meg az utat.**
10. A legtöbb ember könnyebben elfelejti szülei halálát, mint valamilyen tulajdonának elvesztését.

## Antimachiavelliánus állítások

1. **Csak akkor cselekedjünk, ha biztos, hogy az erkölcsileg helyes.**
2. **A legtöbb ember alapján véve jó és kedves.**
3. **Minden esetben a tisztesség a legjobb politika.**
4. Nem jár bocsánat annak, aki másoknak hazudik.
5. **Akárhogyan is vesszük, jobb kicsinek és tisztességesnek lenni, mint nagynak és tisztességtelennek.**
6. **Ha megkérünk valakit, hogy tegyen nekünk szívességet, helyesebb, ha kérésünk igazi okát mondjuk meg, mint ha nagyobb súlyú okokat hozunk fel.**
7. A legtöbb ember, aki előrejut, tiszta és erkölcsös életet él.
8. **A legtöbb ember jóra való.**
9. Lehetséges minden tekintetben jónak lenni.
10. A gyógyíthatatlan betegségben szenvedőknek lehetőséget kellene adni a fájdalommentes halálra.

A kísérleti személyek minden egyes állítást hétfokú skála mentén minősítettek aszerint, hogy milyen mértékben értenek, illetve nem értenek egyet az adott állítással. A kódoláskor az antimachiavelliánus állításokra kapott értékeket megfordítottuk. Ha valaki minden esetben extrém machiavelliánus reakciót adott, akkor 140 pontot érhetett el a skálán, míg ha valaki extrém antimachiavelliánus reakciót mutatott, akkor 20 pontot ért el.

Égészében véve a kísérleti személyek válaszai átlagosan magas MACH-értéket mutattak (átlag 76, szórás 14,4, range 45–130). A többváltozós elemzés során egyetlen faktort sikerült létrehozni, de a faktorban csak 7 állítás vett részt. A faktort alakító állításokat az állításlistán vastagítva jelöltük. Azok az állítások, amelyeknek faktoranalízise rejtett struktúra híján lehetetlen volt, kivétel nélkül mind a machiavelliánus beállítódás nyílt megfogalmazásai voltak. Ezek az állítások – talán a bennük leplezetlenül megnyilatkozó cinizmus és

rosszindulat miatt – megzavarták a kísérleti személyeket. A zavar oka az lehetett, hogy ez a fajta nyílt machiavellizmus valóban nem jellemzi a kísérleti személyeket. Másfelől az is lehet, hogy ha esetleg meglett is volna bennük a konzisztens machiavellizmus, vállalhatatlannak tartották annak nyílt kifejezésre juttatását.

A faktoranalízisre alkalmas állítások egy kivételével az antimachiavelliánus megfogalmazások tagadásai voltak.<sup>3</sup> A machiavellizmus indirekt módon, a jóhiszemű, bizakodó és nyílt, néha egyenesen naiv állítások tagadása révén jutott kifejezésre a kísérleti személyek körében. A kis létszámú kísérleti mintán nyert eredmények alapján azt mondhatjuk, hogy a magyar machiavellizmus indirekt módon jut kifejezésre, hiányzik belőle a direkt elem. Ezt az értelmezést természetesen szociológiai szempontból éppen a minta kis elemszáma miatt nem tekinthetjük érvényesnek, inkább csak hipotézist kell látnunk benne, melyet a jövőben érdemes lenne reprezentatív mintán megvizsgálni. Az Amerikai Egyesült Államokban a 60-as években országos reprezentatív mintán a kutatók a direkt machiavellizmust vizsgáló 10-tételes kérdőívre adott válaszok alapján átlag 25 MACH-értéket tapasztaltak. Mivel az egyes állításokkal kapcsolatos egyetértést 1 és 5 között lehetett kifejezésre juttatni, a minimális MACH-érték 10 és a maximális MACH-érték 50 volt.

### *Ki befolyásol kit?*

A 4. táblázat azt mutatja meg, hogy milyen viszonyt találtunk a kapott MACH-faktor és a konformitás között.

#### 4. táblázat

*Konformitás és machiavellizmus (faktorszórok)*

	nem konform	kevésbé konform	közepesen konform	nagyon konform
MACH	-.21	.44	.04	-.12
f = 1.3	p<.28			

A 4. táblázat alapján látható, hogy a machiavellizmus és a konformitás között nincs egyértelmű megegyezés. A közepes konformitás és a machiavellizmus között nincs kapcsolat. A machiavellizmus leginkább a kevésbé konform személyek esetében érvényesül, míg az egyáltalán nem konform és a nagyon konform kísérleti személyek inkább hajlanak a jóhiszemű, bizalmon alapuló emberkép elfogadására. A két, a konformitás értéke szempontjából egymástól szögesen különböző csoport azonossága a machiavellizmus hiánya, melynek az egyik csoport esetében a magabiztosság, a másik csoport esetében a naivitás, a „lelki szegénység” lehet az oka. A machiavellizmus megjelenéséhez a jelek szerint a konformitás nem szükséges, elegendő az enyhe érintettség, ami talán nem más, mint az emberek befolyásolhatóságára vonatkozó várakozás interiorizációja.

JEGYZETEK

---

<sup>1</sup> A kutatást az OTKA által 1995 és 1998 között a T 0128243 számon nyilvántartott támogatás tette lehetővé.

<sup>2</sup> A kísérletet Ragó Anett és Király Ildikó vezette.

<sup>3</sup> A számításokhoz nyújtott segítségéért köszönetemet fejezem ki Székelyi Máriának.

IRODALOM

---

Asch, S. E. (1969): A csoportnyomás hatása az ítéletek módosulására és eltorzulására. In Pataki, F. (szerk.): *Csoportlélektan*. Budapest, Gondolat. 180–192.

Christie, R. – Geis, F. (1970) (eds.): *Studies in Machiavellianism*. New York, Academic.

Csepli, Gy. (1997): *Szociálpszichológia*. Budapest, Osiris.

Császi Lajos

## KATASZTRÓFÁK MÉDIAREPREZENTÁCIÓJA<sup>1</sup>

Szociológiai szempontból a katasztrófák a közösség külső vagy belső határainak a sérülését jelentik: megszakítják a mindennapi élet normális menetét, felborítják a társadalom normatív rendjét (Dynes 1987). Valamennyi katasztrófára jellemző, hogy a rend összeomlása először zavart és félelmet kelt, de az is, hogy a veszély hatására a kollektív szolidaritás fokozódik. Közös céllá válik, hogy együttesen minél hamarabb állítsák helyre a rendet, beleértve azt is, hogy megnyugtató magyarázatot találjanak a pusztításra. Az esemény váratlansága, emberi akarattól független természete és a közösséget fenyegető jellege miatt a katasztrófák hírértéke minden másnál magasabb. Valamiféle hierarchia is kialakítható a katasztrófák médiareprezentációi között: minél váratlanabb, minél nagyobb területre kiterjedő, és minél hosszabb ideig tartó szerencsétlenségről van szó, annál nagyobb és annál tartósabb hatást gyakorolhat a sajtóra az esemény. A fentiek miatt nevezik a médiakritikai zsargonban a katasztrófákról szóló híreket obstruktív híreknek, mert a bennük rejlő fizikai és morális fontosság szinte ráerőszakolja magát a médiára, szemben a közösség kollektív életéhez közvetlenül nem kapcsolódó, úgynevezett nem obstruktív hírekkel, amelyek közlésében vagy nem közlésében a szerkesztőségek tetszés szerint válogathatnak (Gonzenbach 1996).

De vajon valóban egyforma figyelmet szentel-e a média minden egyes katasztrófának? Ha pedig gyanítjuk, hogy a válasz nemleges, akkor vajon milyen tényezők és hogyan befolyásolják a szerencsétlenségek médiaképét? Tanulságos választ adott erre a kérdésre egy olyan vizsgálat, amely a politikai szempontok szerepét kutatta a szerencsétlenségek interpretációjában. A nyolcvanas évek végén két pusztító földrengés rázta meg egymás után a közel-keleti régiót. Az egyik 1988-ban Örményországot, a másik a következő évben Iránt sújtotta. Egy majdnem tíz évvel később készült retrospektív sajtóelemzés azt találta, hogy a két hasonló természeti eseményről lényeges hangsúlyeltolódásokkal számoltak be az egyébként pártatlannak és objektívnak tartott amerikai napilapok: a New York Times és a Washington Post (Keshishian 1997). Bár az iráni földrengés tagadhatatlanul súlyosabb volt, és nagyobb emberáldozatot követelt, a vizsgálat szerint a gorbacsovi időszak politikai enyhülésére eső örményországi földrengést háromszor nagyobb terjedelemben és sokkal nagyobb szimpátiával interpretálták, mint az „ajatollahok országaként” jellemzett ellenséges Iránban történtet. Az idézett vizsgálat szerint a Szovjetunió nagysága, politikai fontossága és a vezetőivel kialakult jó viszony volt az oka, hogy az amerikai sajtó előnyösebb képet festett az ör-

mény, mint az iráni földrengésről, az előbbi impliciten inkább tragédiának, az utóbbit inkább büntetésnek értelmezve.

Szemben az ilyen esetekkel, ahol a katasztrófák közvetlen referenciákkal bírnak, sok katasztrófa jelentése csak áttételesen ragadható meg, mint az ausztrál aszályoknál (West-Smith 1996; 1997). Az empirikus sajtóelemzés szerint ugyanis az aszályról szóló médiadiszkurzusok relatíve függetlenek voltak mind az időjárástól, mind a társadalom strukturális meghatározóitól. Gyakran nem írtak ugyanis az újságok aszályról, amikor már régen nem esett az eső, máskor pedig sokat emlegették az aszályt, amikor nem is volt komoly szárazság. Kérdés tehát, hogy mi magyarázta az aszály jelenlétét a napilapokban. A vizsgálat szerint az aszályról szóló írásoknak transzkontextuális szerepük volt, másra utaltak, mint ami a tulajdonképpeni tárgyuk volt. Az aszály „az ember és a természet harcának” a történetében az ellenség szerepét játszotta el. Az aszály, amely egy földművelő közösség ellensége volt, fokozatosan az ausztrál nemzeti lét kulcsszimbólumává vált. A mindennapi beszédben és a költészetben az emberi megpróbáltatás jelképeként, a nemzeti karakter igazi építőjeként szerepelt, azaz kapcsolódott a közösség saját magáról alkotott mítoszáinak a legbelső rétegéhez. Ez a belső azonosulás annyira erős volt, hogy a szárazság mint a „sivatagi Ausztrália” nemzeti mítoszáinak fő eleme még másfajta szerencsétlenségeket is „felülkötött”: az árvizek és a ciklonok mint jó barátok jelentek meg a sajtóban, mint amelyek véget vetettek végre a szárazságnak. Azokban az években nőtt meg az aszályról szóló diszkurzusok száma – mutattak rá a szerzők –, amikor a nemzet egésze került válságba (mint a század húszas és harmincas éveiben), és akkor csökkentek az ilyen típusú írások, amikor az ország kiegyensúlyozott körülmények között volt (mint a hatvanas és hetvenes években). A földrengésekről és az aszályokról szóló tudósítások társadalmi kontextusa azt mutatja, hogy a katasztrófák interpretációi nem csupán természeti jelenségekről szóló híradások. Az újságírók – akár tudnak erről, akár nem – a szerencsétlenségek tényeit a közösség szimbolikus fogalmi kereteken belül észlelik és értelmezik, és a hírek mély, belső morális szükségletet elégítenek ki.

Az újságírás kezdetei óta a katasztrófák széles körű társadalmi hatása abból a mélyen vallásos szemléletből fakadt, amelyet a szerencsétlenségekhez fűztek. A katasztrófákat nemcsak baleseteknek, hanem olyan univerzális érvényességű jelek, „üzenetek” hordozóinak is tekintették, amelyek a közösség múltbeli tevékenységével, értékeinek jelenlegi állapotával és a csoport jövőbeli sorsával voltak összefüggésben. A katasztrófákban isteni figyelmeztetést vagy ítéletet láttak, amelyet a Gonosz hajtott végre (Rothenbuhler 1998). A Gonosz fogalma szekularizálódott, de nem veszett el teljesen, a latens morális funkció azóta is jelen van a tudósításokban, bár másféle formában. A bűnösök keresése vagy más esetekben a jobbítás szándéka ma is megtalálható a hírekben (Smith 1992).

Összehasonlítva az elmúlt 25 év katasztrófákról szóló tudósításait az azt megelőző 25 év médiabeszámolóival, egy szorgalmas kutató azt találta, hogy az utolsó évtizedekben jelentősen megnőtt a katasztrófák aránya a hírekben (Fisher 1998). Vizsgálatából az is kiderül, hogy nem a szerencsétlenségek száma duplázódott meg, hanem a média érdeklődése fokozódott az utóbbi negyedszázadban a téma iránt. Közelebbről megvizsgálva az is világossá vált, hogy az áldozatokkal, szemtanúkkal és szakértőkkel készített úgynevezett „puha” híranyagok felduzzasztásával bővítették óriásira a katasztrófák tárgyyszerű, úgynevezett „kemény” tényeinek korábbi terjedelmét. Ezeket a változásokat úgy is értelmezhetjük, hogy a média egyre nagyobb szerepet játszik a katasztrófák lehetséges szekuláris jelentéseinek a nyilvános szimbolikus konstrukciójában. Mivel a jelentésadás úgy történik, hogy a média a



szerencsétlenségeket kapcsolatba hozza a közösség helyzetével, értékrendjével, a katasztrófadiszkurzusok nemcsak a szűken vett katasztrófákat értelmezik, hanem ezeken keresztül a társadalom helyzetének és értékrendjének a meghatározásában is aktívan részt vesznek.

Bár a katasztrófáról szóló híradások vizsgálatának a társadalomtudományokban nagy irodalma van, a tanulmányok a katasztrófa híreknek nem a most említett morális integratív szerepét, hanem éppen ellenkezőleg, dezorientáló hatását hangsúlyozzák. Eszerint a hírek *tabloidokká*, azaz szórakoztató vizuális történetekké alakultak át, aminek következtében a médiának nemcsak a valóságfeltáró, de még az informáló szerepe is elsorvadt (Smith 1992; Wilkins 1987; Fisher 1998; Quarantelli 1989). Ellene vehető ennek az eléggé elterjedt médiakritikai iránynak, hogy bár a tudósítások nem hibátlanok, a média információs teljesítménye sokkal jobb, mint azt általában feltételezik. Így például nyolc katasztrófáról szóló tudósítás között mindössze kettőnél találtak később tévesnek bizonyult adatokat (Luukko–Moton 1978). Az sem hanyagolható el, hogy az informáláson és szórakoztatáson kívül milyen más módon játszott szerepet a közösség életében a média (például érzelmi támogatás, kollektív identitás kialakítása stb.). Közismert ugyanis, hogy a televíziós tudósításokban megjelenő híradások vizualitása tette lehetővé az elmúlt évtizedekben, hogy az éhínségekről, földrengésekről, repülőgép-szerencsétlenségekről, nukleáris erőművek zavarairól stb. szóló megrázó tudósításokkal – minden esetleges tárgyi tévedésükkel vagy szórakoztató törekvésükkel együtt is – képesek legyenek a nézők szimpátiáját és támogatását elnyerni.

Az alábbi dolgozat a szerencsétlenségekről szóló híreknek éppen ezt a manapság elhanyagolt normatív-integráló aspektusát kívánja feltárni. Nem az informálás vagy az orientáció felől közeledik a katasztrófákhoz, hanem arra kíváncsi, hogy milyen szerepet játszik tudósításaival a média a közösség integrációjában. A média szerepének a bevonásával tárgyalja a társadalom normarendszerének a vizsgálatát, amely programot Collins így fogalmazott meg: „Ha meg akarjuk érteni azokat a feltételeket, amelyeken a társadalmi rend nyugszik, azokhoz a feltételekhez kell hasonlítanunk őket, amikor a rend elpusztult” (Collins 1989). A dolgozat két, eddig elhanyagolt kérdésre keresi a választ: hogyan ad a média értelmet a katasztrófáknak, és mi a kapcsolat a katasztrófa hírek és a társadalom morális rendjéről szóló diszkurzusok között?

## A KATASZTRÓFÁK SZOCIOLÓGIÁJA

A társadalom nagy tömegeit érintő veszélyek elhárításának szükségletéből kiindulva, a második világháború után világsszerte intézményesítették a polgári védelem szervezeteit, amelyek egyaránt szolgálták a hidegháborús korszak civil védelmi szükségleteit és a különböző természeti katasztrófák elhárításának igényeit. Sehol nem öltött azonban az intézményesítés olyan óriási méreteket, mint az USA-ban, ahol az ötvenes évektől kezdve a polgári védelem egyre nagyobb számban alkalmazott különböző szakértőket. Fontos szerepet kaptak a szociológusok is (Quarantelli 1989), akiknek abban kellett útmutatással szolgálniuk a kormányzat részére, hogy társadalomtudományi szempontból megvilágítsák: hogyan viselkednek az emberek és a különböző társadalmi szervezetek szélsőséges körül-

mények esetén. Kezdetben elsősorban a természeti katasztrófák szolgáltak vizsgálódási terepül, később már az ember által okozott ipari balesetek is. Az előbbiekre a földrengéseket, árvizeket, szélviharokat, járványokat stb. sorolták, az utóbbiakba a technikai jellegűeket, például a repülőgép-szerencsétlenségeket. A hatvanas évektől kezdve a politikai jellegű krízisek is a kutatás tárgyaivá váltak, ideértve a terrorista akciókat, a politikai vezetők meggyilkolását és a civil zavargásokat. A besorolás logikája az volt, hogy ezekben az esetekben a politikai rend ingott meg, és ez okozott a társadalomban a természeti és technikai katasztrófákhoz hasonló zavarokat (Graber 1984).

Szemben azzal a „strukturalista” megközelítéssel, amely a társadalmi szervezetek formáira és akcióira koncentrált a katasztrófák értelmezése során, egy másik megközelítés a közösség válaszára helyezte a hangsúlyt, amit a katasztrófák „kollektivista” megközelítésének neveztek (Nigg 1986)<sup>2</sup>. Eszerint nincs különösebb jelentősége annak, hogy a szerencsétlenségeket eredetük szerint csoportosítsuk, mert a különböző fenyegetettségekre az okoktól függetlenül a közösségek nagyon hasonló módon reagálnak (Erikson 1989). Nem a külső esemény vagy az azt előidéző ok a fontos, hanem az, hogy az érintett emberek hogyan reagálnak rá. Bármilyen legyen is a külső kiváltó ok – írja Erikson –, a kár már jöváthetetlenül megtörtént valamennyi szerencsétlenségnél. A következmény pedig az, hogy a traumatizált emberek viszonya megváltozik egymáshoz, a természethez és a történelemhez, mert az a külső és belső társadalmi védőburok, amely korábban körülvette őket, most megszűnt, és ezáltal védtelenné váltak. A világot többé nem a rend és a biztonság, hanem a véletlen és ismeretlen erők uralják. Van „én”, van „te”, de nincs „mi”. Nagy igény nyilvánul meg ugyanakkor a csoporton kívül és belül arra, hogy újraépítsék a közösséget, ami nemcsak rekonstrukciója a megsérült réginek, hanem egy megújulási folyamat is, amely szükségszerűen túlmegegy a gyakorlati feladatokon, és kiterjed a kognitív és érzelmi megújulásra is. A katasztrófák időbeli lefolyásának azonosságán alapul a szakaszolásuk, amely általában három stádiumot különböztet meg (Graber 1984). Az elsőbe a katasztrófa megtörténte tartozik, például a földrengés vagy hurrikán pusztítása, de ide sorolható a katasztrófát megelőző fenyegető állapot, mint például a hurrikán közeledése vagy a folyók vízállásának a tetőzése. Ezt a szakaszt az jellemzi, hogy nincs világos kép a katasztrófa méreteiről, pusztításáról és sokszor pontos okáról sem. A második fázisban egyre több és pontosabb információhoz jutnak az emberek, és lehetőség nyílik, hogy összerakják a mozaikokból a történet képét, és pontos okozati magyarázatot találjanak a szerencsétlenségre. A vulkánokról például kiderül, hogy miért abban az adott időszakban törtek ki, az áradásokról, hogy az esőzések miért éppen akkor okozták, és miért éppen ilyen mértékben az árvízet stb. Ettől az időszaktól kezdve indul meg a segítségnyújtás a bajba jutott embereknek, amibe nemcsak a helyreállító anyagi segítség tartozik bele, hanem a morális biztatás is. Végül az idő múlásával és a helyreállítás előrehaladásával a harmadik fázisban a katasztrófa mindenki számára tágabb összefüggésbe kerül, és megindul a szerencsétlenség végső helyreállítási és gyógyulási folyamata, amely nemcsak a legutolsó, hanem egyben a leghosszabb, akár évekig tartó fázis.

A média különleges szerepét mutatja, hogy a katasztrófaszociológia leggyakrabban vizsgált témája a kommunikáció, mert a média a katasztrófák minden fázisában pótolhatatlan feladatot lát el: informál, interpretál, továbbá érzelmileg és morálisan támogatja a bajba jutott közösséget (Nimmo–Combs 1985; Fisher 1998; Media 1980; Singer–Endreny 1993; Walters, Wilkins–Walters 1989). Ez a szerep annyira egyértelmű, hogy katasztrófák esetén sok kormány egyszerűen tájékoztatási eszközként használja a médiát, de még azokban az országokban is, ahol a sajtó függetlensége ezt nem engedi meg, ott is jelentős lépések történ-

tek arra, hogy vészhelyzetben a média valamilyen formában segítse a kormányzat tevékenységét (Quarantelli–Wenger 1991). Így például az USA-ban 1979-ben hozták létre azt a bizottságot, amely katasztrófák esetén bizonyos információs feladatot ró a helyi médiára, továbbá koordinálja a média és a mentőalakulatok működését (Media 1980). A kormányzat és a média közötti együttműködés főleg a katasztrófák első stádiumára terjed ki, és a lokális médiának a helyi lakosság számára szóló híradásait érinti. A szerencsétlenségek tágabb értelmezései és a nagyobb közönségnek szóló híradások azonban már kívül esnek a kormányok befolyásának a körén. A sajtó a saját útját járja, és saját logikája szerint közvetíti és értelmezi az eseményeket annak a speciális közönségnek az igényei és látásmódja szerint, amelyhez szól. Minél inkább eltávolodunk térben és időben a katasztrófák közvetlen közeléből, annál inkább eltávolodik a sajtó is az események közvetlen leírásától, és annál nagyobb szerepet kapnak az interpretációk. Pontosabban szólva, minél nagyobb és minél távolibb közönség számára értelmezi a média az eseményeket, annál inkább az adott közösség korábbi ismereteihez, elvárásaihoz igazítja a mondanivalóját, amint azt az iráni és örményországi földrengés politikailag motivált tudósításaiiban is láthattuk. Az interpretációk miatt óhatatlanul feszültség jön létre, hogy mi marad ki, és mi kerül bele a tudósításokba. Amennyire egyetértés uralkodik a média fontosságát illetően a katasztrófák közvetítésében, annál vitatottabb az interpretatív teljesítményük megítélése.

A következőkben a korábban említett katasztrófaszociológusok médiakritikáját vizsgáljuk meg közelebről. E kritikusok szerint a média nem a szerencsétlenségek valódi képét rajzolta meg, hanem a katasztrófákkal kapcsolatos előítéletek, „mítoszok” alapján írja át az eseményeket (Fisher 1998; Quarantelli 1989; Quarantelli–Wenger 1991). Ha a híradások médiareprezentációi mítoszok, akkor mi történik valójában a katasztrófák idején? A katasztrófaszociológia felmérései szerint a szerencsétlenségek alatt az emberek többsége pánik nélkül viselkedik, és nincs tömeges menekülés vagy fosztogatás sem. A társadalmi szervezettek, így a segélyszervek működésében viszont annál több a fennakadás és a probléma. Ezzel szöges ellentétben a média általában a lakosság pánikjáról, meneküléséről, fosztogatásról számol be, miközben a különböző segélyszervezetek és hatóságok működését indokolatlanul hatékonynak mutatja be. Akárhányszor megcáfolták is a „mítoszokat”, a vészhelyzetekben mégis újra és újra ugyanazok a mendemondák kapnak lábra. Ezek a következők. Az érintett területen 1. pánik és menekülés tört ki, 2. fosztogatások voltak, amire a hatóságok szükségállapotot hirdettek ki, 3. lelkiismeretlen kereskedők felárat számoltak fel élelmiszerért és egyéb nélkülözhetetlen cikkekért, 4. a lakosságot evakuálni kellett, 5. a kitelepítetteket menedékhelyeken telepítették le, 6. nagyszámú sérülés és haláleset fordult elő, 7. jelentős az anyagi kár, 8. az emberek úgynevezett „katasztrófa-szubkultúra” szerint viselkedtek, például a vihar előtt kimentek vitorlázni az egyre fenyegetőbb tengerre, vagy „hurrikánpartikat” rendeztek a vihar előestéjén (Fisher 1998). A szerencsétlenségeket vizsgáló szociológusok szerint a felsorolt jelenségek legtöbbször egyszerűen nem igaz, de legalábbis nem általános. Így például csak a legkritikábban fordul elő, hogy a valóságban az emberek menedékhelyre mennének veszélyhelyzet idején. Ha egyáltalán elhagyják az otthonukat, akkor ismerősökhöz, rokonokhoz vagy motelbe mennek. Érthető persze, hogy a kitelepítésről szóló hírekkel a helyi vezetők és a segélyszervezetek saját tevékenységüket és szerepüket nagyítják fel, továbbá eltúlozzák a kárt, hogy a kormány és az egész társadalom nagyobb fokú elismerését és támogatását vívják ki. A velük készített mindenféle riport megbízhatósága ezért eleve kétséges, az újságírók viszont éppen az ő helyzetükből és nézőpontjukból, azaz a „parancsnoki posztokról” tudósítanak a katasztrófákról. A pánik és a fosztogatás pél-

daul tipikusan a helyi rendfenntartó hatóságok megalapozatlan félelme, és abból kiindulva, hogy a saját hatékonyságukat és a rend látszatát fenntartsák, a felmérések szerint az indokoltnál gyakrabban hirdetnek ki szükségállapotot, nyitnak meg menedékhelyeket, miközben elhanyagolnak más fontos teendőket. Amikor az újságírók nem igyekeznek ellenőrizni az információk forrását és megbízhatóságát, akkor – vélik a magatartástudományi szakemberek – maguk is mítoszokat terjesztenek. Az utóbbi időben különösen Fisher foglalkozott sokat a szerencsétlenségek reprezentációjával a sajtóban (Fisher 1998). Az elmúlt ötven év katasztrófákról szóló újságcikkeit feldolgozva azt találta, hogy a híradások legalább fele tartalmazott valamiféle „mitikus elemet”. Leggyakoribbak voltak a tömeges evakuálásról szóló hamis hírek (24%), amelyeket a fosztogatásról (11%), a pánikról (10%), a lakosságot ért pszichológiai sokkról (7%) és az önző magatartásról (7%) szóló megalapozatlan híresztelések követtek.

Turner a kaliforniai földrengésekről írott dolgozataiban szakított a hiedelmeknek ezzel az egyoldalú, negatív megítélésével, és egyszerűen olcsó képzelgésnek tartotta a „mítoszokat”. Nem vitatta létezésüket, de organikus szerepet tulajdonított nekik, megállapítva, hogy veszély esetén a kollektív problémamegoldás legfontosabb eszközei (Turner 1994). Híresztelések ott kapnak lábra – írta –, ahol a hivatalos vagy a tudományos információ hézagait kell pótolni. Azt találta, hogy a mendemondák, ha jócskán tartalmaztak is tárgyi tévedéseket, mindenkor összhangban voltak, és igazolták az emberek félelmeit, mi több, segítettek az ellentmondásos helyzetek érzelmi és szimbolikus feldolgozásában. Szerinte katasztrófák esetén a társadalmi munkamegosztás finom hálózata megsérül, és az emberek visszakerülnek a társadalmi élet szervezetének arra az ősi szintjére, amit Durkheim mechanikus munkamegosztásnak nevezett. A közös veszély a csoportsszolidaritást és a kollektív problémamegoldást helyezi minden más tevékenység elé, a mítoszok mint kollektív reprezentációk határai ennek a szolgáltatásban vágják át a valóság realista határait (Turner 1967). Ezzel nemcsak rámutatott a híresztelések mögött megbúvó „mítoszok” lehetséges forrására, hanem fontos magyarázó és integráló szerepet is tulajdonított a híreszteléseknek, és összekapcsolta a katasztrófák korábban szétválasztott érzelmi, kognitív és gyakorlati aspektusait. Rövidesen empirikusan is alkalma volt alátámasztani téziséit. Az 1971-es pusztító San Fernando–Sylmar-földrengés után pár évvel, 1976-ban, rengeteg mendemonda keringett arról, hogy Kaliforniában egy minden eddiginél nagyobb földrengés fog rövidesen bekövetkezni, amit a szakértők akkor sem megcáfolni, sem igazolni nem tudtak. (Néhány kisebb földmozgás történt csupán a következő években). Turner kitűnő alkalmat látott arra, hogy bepillantást nyerjen a híresztelések világába. A mendemondák vizsgálatába ekkor már a médiát is bevonta, nemcsak a szóbeli kommunikációt (Turner–Paz 1986). Ezenkívül, szakítva azzal a korábbi médiaelemzési gyakorlattal, amely a hírek produkciójára és terjesztésére koncentrált, Turner a befogadói oldal felől közelített a médiához, és azt kérdezte, hogyan és milyen jelentést tulajdonítanak az érintett emberek a katasztrófahíreknek. Ahogyan azt várni lehetett, a felmérések szerint a hivatalos broszúrák és felvilágosító információk hatékonysága nagyon alacsony volt, azaz nem ezek szolgáltatták a közösség számára a problémamegoldás közös mintáit. A kaliforniai lakosok nem ezekből, hanem alternatív forrásokból tájékozódtak a földrengések lehetősége felől, többségük akár négy vagy több forrásból is. Leggyakoribb forrásként a tévét említették, ezt a napisajtó követte, majd a rádió, végül a magazinok és a filmek következtek. A „mítoszokat” tartalmazó híresztelések leginkább a tévében és a rádióban hangzottak el, mivel ezek inkább a közvetlen kommunikációhoz, a beszédhez voltak kötve, míg a nyomtatott napilapokban kevesebb fordult elő. Valamiféle munkamegosztást

is felfedezett a különböző médiaformák között. Az elektronikus hírközlő eszközök gyorsabban és drámaibbak voltak szemben a napisajtó lassúbb, de tárgyyszerűbb íásaival. A vizsgálat szerint a katasztrófákkal kapcsolatos misztikus, „profetikus” bejelentések legtöbbször szórakoztató magazinokban, tudományos fantasztikus könyvekben és filmekben fordult elő. Ezeknek a forrásoknak az emberek még a sajtónál is nagyobb fontosságot tulajdonítottak. Vagyis éppen a legfontosabbnak és leghitelesebbnek tekintett források nyitottak kaput a „mítoszoknak”. Bár a filmek szerepét a földrengések magyarázatában Turner külön nem vizsgálta, felmérése szerint az akkoriban bemutatott című filmet a megkérdezettek ötven százaléka látta. Mit jelenthettek a filmek nézőiknek, miben rejtett vajon különleges hatásuk? A következőkben ezt vizsgáljuk meg.

## KATASZTRÓFA ÉS KÉPZELŐERŐ

A katasztrófafilmekről írott tanulmányában Susan Sontag több ismert forgatókönyvsémát is bemutatott (Sontag 1979). Az egyik öt lépésből áll: az elsőben a legnagyobb gyanútlanság közepette váratlanul megtörténik a szerencsétlenség (ez lehet természeti katasztrófa vagy egy szörny megjelenése stb.). A második fázisban a hős szemtanúktól értesül a pusztulásról, és arról, hogyan próbáltak védelmet keresni az áldozatok, ám a rend helyi őrei hogyan bizonyultak tehetetlennek, és hogyan pusztultak el legtöbbször maguk is. Arról is értesülünk, hogy a veszély folytatódik, sőt, most már a közeli várost, az országot, sőt esetleg az egész Földet fenyegeti. A harmadik fázisban megindul a megdöbbenet társadalom reagálása az eseményekre, tárgyalások folynak országos szinten, tudósok, katonák és politikusok között a teendőkről, miközben egyre borzalmasabb hírek érkeznek a pusztításról. Általános a tehetetlenség és a kétségbeesés. A negyedik szakaszban kísérletek folynak a probléma megoldására, de a próbálkozások ekkor még nem járnak eredménnyel. Az érintett lakosságot evakuálni kell, amire általános pánik tör ki, mindenki menekül, a rendőrség pedig eredménytelenül próbálja a rendet fenntartani. (Ha a film japán – írja ironikusan Sontag –, akkor kifogástalanul fehérített gallérú és természetellenesen nyugodt rendőrök ismétlik automatikusan a legnagyobb káosz és pánik közepette, hogy „Mozgás, mozgás, semmi ok a pánikra!”.) Az ötödik fázisban, újabb és újabb konferenciák után – „kell hogy legyen valami megoldás, amire eddig még nem gondoltunk” – a hős kitalál valamit, ami végre megállítja a szerencsétlenséget, például megfékezi a folyót, megállítja a maghasadást az újabb robbanásra készülődő atomreaktorban, elpusztítja a szörnyet stb. Nemcsak a hős és a barátnője, hanem mindenki más, így ismeretlenek is összeölelkeznek örömeikben, de nyugalomuk többé nem zavartalan. Véget ért a boldog tudatlanság korszaka, tudják, hogy a katasztrófa bármikor megismétlődhet a jövőben is. Árvíznél a folyót, földrengésnél a hegyeket, szélvihar nál az eget, szörnyeknél a horizontot kémlelik, vajon nem fenyeget-e újabb veszély.

Formailag a katasztrófákról szóló történetek a horrorfilmek egyik fajtáját képviselik, és ugyanolyan állandó jellegű cselekménymintákkal, könnyen megjósolható és felismerhető forgatókönyvvel rendelkeznek, mint – mondjuk – a vadnyugati vagy a detektívfilmek. A tudományos-fantasztikus filmek jellegzetessége, hogy nem közvetlenül egy empirikus társadalmi közegbe helyezik a cselekményét, hanem a fantázia segítségével kinyitják mindazokat a lehetőségeket, amelyeket a mindennapokban figyelmen kívül hagyunk. A valóságtól

eltérő fantáziának az is a szerepe ezekben a történetekben, hogy szórakoztató módon nemcsak elképzelhetővé tegye, de közömbösítse is a borzalmakat. Ugyanilyen kompozíciós elvek miatt a rend a film végén mintegy csak mellékesen épül újjá, a dramaturgia feladata az, hogy rajta keresztül morálisan elfogadhatóvá váljon a pusztítás és pusztulás fantáziájának a korábbi kiélése, a szenvedés esztétikai élvezete.

Számunkra különösen fontos, hogy Sontag képzeletbeli forgatókönyve tartalmazza mindazokat a mitikus elemeket (tehetetlenség, pánik, szükségállapot kihirdetése a hatóság által, evakuálás, ismeretlenek összebarátkozása stb.), amelyek nemcsak az eredetét mutatják a szociológusok által keresett mítoszoknak, de hatásuk titkát is. Arra utalnak, hogy a katasztrófákról szóló fantáziák ugyanannak a világnak a szülöttei, mint a szociológusok racionalizált kategóriái. Közös társadalmi gyökerük letagadhatatlan; gondoljunk arra, hogy még a katasztrófák Sontag által leírt filmbeli stádiumai is milyen kísértetiesen emlékeztetnek Graber korábban említett társadalomtudományos szakaszolására. A populáris kultúra mítoszaiban kifejezett vizualizált szorongás ugyanolyan szerves része a köztudat katasztrófaképének, mint a társadalomtudományos elemzés.

Pszichológiailag és a felhasznált sztereotípiákat tekintve a katasztrófafantáziák nem túlságosan térnek el egymástól a különböző korokban. Politikailag és morálisan azonban igen. Aligha véletlen, hogy a polgári védelembe tagozódó katasztrófakutatás éppen akkor intézményesült Amerikában az ötvenes évek elején, amikor Hollywoodból soha nem látott mennyiségű háborús és katasztrófafilm áramlott a mozikba. Egy 1945-ben végzett felmérés szerint az amerikaiak kétharmada még jó dolognak tartotta az atombombát, két évvel később ugyanennyien már rossznak. A hidegháború kezdete és az atombomba ismételt alkalmazásának a lehetősége a közvéleményben a kétkedés és szorongás érzését erősítette fel (Shain 1989). Ebben az időben a katasztrófafilmek jelentősége az volt, hogy készítőik szándékától függetlenül fenntartották a nyilvánosságban a kollektív pusztulástól való félelmet. A hidegháború idején – írta King – félelmeink jobbára társadalmi és politikai természetűek voltak, és a horrorfilmek éjjeli rémálmaink szimbólumrendszerét felhasználva megbízható barométerként jelezték az adott korszak rettegéseit (King 1999).

Szociológiailag ezért semmi csodálatos nincs abban, hogy a mindennapi életben az emberek nagy része manapság nem a vallásból, hanem a populáris kultúra legkülönbözőbb melodramáiból kölcsönzi azokat a képeket és fogalmakat, amelyek alapján a különböző szerencsétlenségeket elképzele. Ebbe a tágan értelmezett körbe nemcsak a filmek, könyvek, magazinok tartoznak, hanem a napisajtó hírei is, amelyeken keresztül egyáltalán értesülni szoktunk a balesetekről. A következőkben ezért azt vesszük szemügyre, hogy a hírek műfaji sajátosságai milyen módon befolyásolják a katasztrófák mindennapi konstrukcióját.

## HÍRSZERKEZET ÉS APOKALIPSZIS

**A** katasztrófákról szóló hírek ugyanolyan rögzített formulákat követnek, mint a katasztrófafilmek. Földrengésnél, árvíznél és más meg nem előzhető katasztrófánál minden hír egységesen az áldozatokról, a kárról és a mentési munkáról számol be. Megelőzhetőnek tekintett ipari szerencsétlenségek esetén viszont nem elegendő a károk és áldozatok felsorolása, hanem az újságírói formula szerint a felelősöket is meg kell keresni, és a hason-

ló esetek megelőzésére tett erőfeszítésekről is be kell számolni. A katasztrófa hírek lényege a térbeli és időbeli proximitás elve. Az újságíróknak ott kell lenniük, ahol az események történnek, és akkor kell ott lenniük, amikor történnek. A tárgyalásmód ritualizált, fel kell idézniük a veszély nagyságát, az emberek fenyegetettségét, mert csak így tudják informálni és involválni a közönségüket, csak így tudnak kollektív identitást teremteni egymástól távol eső emberek és helyszínek között. A hírek főbb elemei a következők: az érintett területen az élet normális rendje megszűnt, nincs víz, gáz és villany, nem lehet járni az utakon; szakértők a helyzet rosszabbodására számítanak; síró embereket mutat a televízió otthonuk romjai, szeretteik holtteste mellett; tehetetlenség, kétségbeesettség, tanácsstalanság mindenütt; korábbi tapasztalatokra nem lehet támaszkodni, minden katasztrófa példa és előzmény nélkül áll; a gazdasági kár minden képzeletet felülmúl, évek szorgalmas munkája, generációk közös munkája válik semmivé pillanatok alatt; a kárvallottak legtöbbször nincsenek biztosítva; ki fogja megfizetni a kárt?; talpra tudnak-e állni az emberek?; ráadásul a közeljövő is bizonytalan, egybehangzó vélemény szerint, ha nem következik be gyors javulás a helyzetben, akkor újabb és súlyosabb következmények várhatók; váratlanul egyik percről a másikra előre nem látott nehézségek lépnek fel, hideg vagy éppen hőhullám fenyegeti a fedél nélkül maradt lakosságot, máskor járvány kitörésétől kell tartani, de nincs elegendő fertőtlenítőszer vagy oltóanyag; tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a többség érdekében gyakran fel kell áldozni néhány ember egyéni érdekét, ami újabb elkeseredést szül; meddig tűrik még az emberek a szenvedést, mikor fognak elszabadulni az indulataik? A segítség nehezen és vontatottan indul be, mindenféle okok nehezítik, hogy az adományok, a mentőalakulatok elérjék a bajbajutottakat; hogyan birkóznak meg az érintettek, a segélyszervezetek konvojai a mostoha körülményekkel? Önkéntesek, szomszédok, katonák, diákok sietnek segíteni, amíg a hivatalos támogatás meg nem érkezik, és a rend helyreállítása szervezett formában el nem kezdődik.

A katasztrófákról szóló tudósítások mindig azzal a megnyugtató képpel zárulnak, hogy minden visszazökkent a régi kerékvágásba. A kiáradt folyó ismét biztonságos gátak között folyik, a lezuhant repülőgép utolsó roncsait eltakarító csoport feje fölött biztonságosan száll el egy repülőgép, az élet megy tovább.

Nemcsak formai, hanem tartalmi értelemben is szoros kapcsolat fűzi egymáshoz a katasztrófákról szóló média híreket és a korábban említett filmes történeteket. Előrebocsátva mondanivalónkat, a média híreket a populáris kultúra egyik olyan alfajának tekintjük, amelyek a „szociális melodramák” közé tartoznak (Cawelti 1976). Hibrid műfajok, amelyek formalizált keretüket azoktól a populáris mítoszoktól kapják, amelyeken keresztül az eseményeket történetekké változtatják át, ám az így megteremtett sztereotip drámai kereteket tárgyilagos, valóság-hű részletekkel igyekeznek kitölteni. Fellelhető ez a kettősség az újságírók munkájában is, akik ugyanazokat a kollektív mindennapi hiedelmeket osztják a katasztrófákról, mint a társadalom többsége. A különbség inkább abban keresendő, hogy az újságíró „a közéleti tudás szakértőjeként” tudatosan igyekszik minél nagyobb hitelességre szert tenni (Nigg 1982). Az újságírás szakmai kódjai szerint ezt az eredményt a tárgyilagosság retorikájának az alkalmazása garantálja, az, hogy tudatosan igyekeznek minél több véleményt ismertetni, ám ugyanakkor mégis egyformán távol tartják magukat mindegyiktől. Ebből a tárgyilagosságra való törekvésből adódik az az illúzió, mintha a média hírei objektívek, sőt tudományosak lennének, holott a valóság konstrukciója más szabályokat követ a mindennapi tudáson alapuló újságírásban, mint a tudományban vagy a fiktív történetekben. Ez nem azt jelenti, hogy az újságírás csak véleményeket ismertet, és nem vesz gyakran

igénybe tudományos eszközöket. Éppen ellenkezőleg, a hírek szerkesztésében gyakran élnek a tudomány retorikai eszközeivel, de ez önmagában még nem perdöntő, hiszen azokat az újságírás szabályai szerint használják fel. A katasztrófa természete dönti például el, hogy milyen fajtájú és milyen mennyiségű tudományos ismeretet használ fel az újságíró, amint azt a későbbiekben majd látni fogjuk. Ugyanilyen felemás helyzetben vannak a hírek a szórakoztató, fiktív történetekhez való viszonyukban is, amennyiben az újságírók bőségesen felhasználják a szépirodalmi fogásokat, de ismét csak az újságírás saját keretein belül. Általános szabály szerint minél populárisabb egy napilap, annál inkább a melodramatikus eszközökre támaszkodik, és minél inkább középosztályi olvasóközönséghez szól, annál inkább igyekszik az információt közvetítő, távolságtartó közlést előtérbe állítani. Egy elit és egy populáris izraeli napilapot összehasonlítva, az elmondottakat igazoló retorikai stratégiákat találtak a kutatók (Roeh–Feldman 1984). Mindkét lapban „szociális melodramákként” ábrázolták a híreket, de az elit napilapban a részletek mimetikus jellegű realista ábrázolása dominált (kauzalitás, történeti kontextus, individualizmus), míg a populárisban a melodráma morális fantáziája (időtlenység, absztrakt értékek, emocionalizmus) érvényesült az események magyarázatában. Vagyis az elit lap az események külső, „szociális” aspektusára koncentrált, míg a bulvárlap a „melodráma” belső morális logikáját követte. Eredeti megkülönböztetést ajánlott Langer a „szociális melodráma” most leírt két formájának elkülönítésére, mint amely a perspektíva kétféle használatán alapul. Szerinte a hírek egyik fontos altípusát, a bulvárlapok által követett formulát azok a tudósítások alkotják, amelyek arról szólnak, hogy a világ veszélyes és kiszámíthatatlan hely, amelynek fenyegetéseivel szemben tehetetlenek vagyunk. Ilyen helyzetekben az emberek nem választják, hanem elszenvedik a sorsukat, és valaminek az áldozataivá válnak. Az információk e típusának az a feladata, hogy megteremtse a „jó áldozat” szerepét, azét a „jó áldozatét”, aki hasonló esetben mi magunk is lehettünk volna. (Mindenki utazhat repülőn, kerülhet szélviharba stb.) Míg a szórakoztató fiktív melodráma ebből az érzésből kiindulva, azaz az áldozat nézőpontjából konstruálja meg a történetet, addig a médiahírekben nem közvetlenül az áldozattal, hanem annak valószínűségeként ábrázolt környezetével, barátaival, szüleivel, munkatársaival azonosul az olvasó. Nem elszenvedői, hanem túlélői és tanúi vagyunk a tragédiának, és „jó tanú” módjára igyekszünk minél részletesebben és tárgyilagosabban beszámolni a történetekről. Ebből a szerkezeti és hangsúlykülönbségből következik a tárgyilagosság, azaz a beépített távolság retorikai elve az elit lapok híreiben, míg a bulvárlapok melodramáiban a személyesség, az emocionalizmus, a fantázia uralma az áldozattal való azonosulásból vagy szimpatizálásból adódik (Langer 1992).

A tér- és időbeli proximitás mellett a hírek másik formai követelménye a drámai szerkezet (Vincent–Crow–Davis 1989). A drámaiság retorikai igényéből adódik, hogy az újságírás számára minden katasztrófa szenzációs, váratlan esemény, és mi sem áll távolabb tőlük, mint az a társadalomtudományi magyarázat, amely szerint nagy valószínűséggel megjósolhatók az évenkénti katasztrófák. Így például statisztikailag valószínűsíthető volt, hogy mivel 1968 és 1989 között 15 olajszállító hajó rakománya került a tengerbe, ezért 1,4 évenként várható egy-egy baleset (Smith 1992). Ezzel szemben az újságírók az olajszállító Exxon Valdez balesetét 1989-ben Alaszka partjainál mint valami teljesen váratlan és különleges eseményt tárgyalták. A katasztrófa a valóságban nemcsak váratlan nem volt, de különleges sem, mivel az Exxonnál sokkal nagyobb olajszállítók is szenvedtek balesetet a világ különböző tengerein az azt megelőző években. A drámai szerkesztésmód azonban megkövetelte, hogy a szerencsétlenségek interpretációjánál a váratlanság és a fenyegető veszedelem nagy-



sága legyen a történet kerete. Ugyanezt a célt szolgálják azok a retorikai fordulatok, amelyek szerint egyetlen aszály, árvíz, földrengés sem egyszerűen szerencsétlenség, hanem „az utolsó száz év legnagyobb katasztrófája”. A drámai szerkezetből adódik az is, hogy majdnem minden katasztrófa előtörténetében szerepel valaki, aki előre megjósolta a szerencsétlenséget, de akinek senki sem vette komolyan a figyelmeztetését. Így például San Diego repülőterére mint „a világ legveszélyesebb repülőterére” állítólag évekig panaszkodtak a pilóták, de nem történt semmi, mígnem – szól a fáma – egyszer aztán bekövetkezett a rég megjósolt baleset. Szemben a tárgyilagos tényekkel, ezeknek az ellenőrizhetetlen mendedmondáknak a valóságértéke alacsony, de dramaturgiai értékük annál felbecsülhetetlenebb a történet expozíciója szempontjából, hiszen beavatottként mi már a történet elejétől kezdve tudunk a katasztrófa bekövetkezéséről, amiről a szereplőknek még nem lehetett tudomásuk (Vincent–Crow–Davis 1989). A hírek ugyanis nemcsak a tényleges helyzetet és az információkat közvetítik, hanem szerepet játszanak azoknak az érzéseknek az átadásában is, amelyeket a katasztrófák a közösség tagjaiból kiváltanak. Közúti balesetekben például sokkal több ember hal meg, mint repülőgép-szerencsétlenségekben, utóbbiakkal mégis gyakrabban találkozhatunk a hírekben, mert érzelmi hatásuk erősebb. Ugyanílyen dramaturgiai megfontolásokból van szükség hősökre is a történetekben, akikkel érzelmileg azonosulhat az olvasó. Ezek lehetnek a szerencsétlenül járt emberek között, a hozzátartozók között vagy a mentők között. Hőssé válhatnak emberek az önzetlenségükért vagy sok minden másért. Amikor egy repülőgép-katasztrófában például mindenki meghalt, akkor a sajtó azt a hidegvérű pilótát tette meg hősnek, akinek az utolsó szavai az irányítótoronyba ezek voltak: „Zuhanunk” (Vincent–Crow–Davis 1989). A pilóta nyugodt hangja, tárgyilagos bejelentése nyilván a süllyedő hajó kapitányának a sztereotípiáját volt hivatva felkelteni az olvasóban, aki a hajójával együtt kötelességének teljesítése közben pusztult el, és stoikusán viselte sorsát. A melodráma hatása ugyanis azon alapul, hogy a közönség eleve egy tanult sémát használ a katasztrófákról szóló történetek befogadásánál, olyat, amelyet korábban látott, hallott vagy olvasott epizódokból állít össze (Császi 1999). Alaszka például a legtöbb amerikai számára a romlatlan természet és az ősi életforma szimbóluma volt. Az Exxon korábban említett olajszennyezése ezt a közkeletű mítoszt sértette meg, és az olajtól ragadós szárnyú, repülésre képtelen vízi madarak képei ezért keltettek sokkal nagyobb visszhangot, mint a többi tengeri baleset (Smith 1992).

Végezetül arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a katasztrófákon keresztül elmesélhető szimbolikus drámák legtöbbször többféle általános „mítoszba” is beilleszthetők. Ráadásul a különböző magyarázatok közötti válogatás maga is fontos szerepet játszik a katasztrófa diszkurzív konstrukciójában.

## A SZENT ILONA-VULKÁN KITÖRÉSÉNEK MÉDIABESZÁMOLÓI

Az előzményekhez tudni kell, hogy 123 év szünet után teljesen váratlanul kitört az USA Washington államában lévő Szent Ilona-tűzhányó 1980. május 18-án. Egy hét múlva újabb kitörés történt, majd két hét múlva egy harmadik. A halálos áldozatok száma 50 fölött volt, a gazdasági kár meghaladta a 2,7 milliárd dollárt. A különböző hírügynökségek az esemény után azonnal tudósítokat küldtek a helyszínre, beleértve a három nagy

amerikai tévétársaságot, az ABC-t, a CBS-t és az NBC-t. (A negyedik óriás, a CNN ebben az időben még gyerekcipőben járt.) A tudósítások az esemény után még hat hétig ömlöttek a helyszínről, átlag napi egyórás tévéprogramot alkotva. Szemben a korábbi véleményekkel, amelyek azt hangsúlyozták, hogy nincsenek lényeges különbségek abban, ahogy a fenti tévétársaságok tálalják a híreket, egy vizsgálat azt találta, hogy a három nagy tévétársaság egymástól jól elkülöníthető három nagyobb mitikus „metatörténetbe” helyezte a tűzhányó kitörésének a történetét (Nimmo–Combs 1985).

A CBS egy tudományos elit progresszivistá diszkurzusát képviselte, amely nagyszámú szakértőt vont be a magyarázatba, és azt a hitet sugározta, hogy a kormány hatatos intézkedésekkel, racionális döntésekkel kontroll alá vonhatja az eseményeket. A beszámolók kerekei a tudományos-fantasztikus melodráma forgatókönyve szerint készültek, ahol tudósok vívták heroikus harcukat a természet hatalmas, ám vak erőivel. Az elmondottnak megfelelően rengeteget hivatkoztak a szakértőkre: „a geológusok azt tartják”, „a tudósok szerint”, „a vulkanológusok figyelmeztetnek”, és más ehhez hasonló nyelvi fordulatok adták a tudósítások gerincét. Rengeteg tárgyi információ is elhangzott, valóságos „hiperfaktualitás” jellemezte a CBS tudósítását. A nézők innen tudhatták meg az első nap, hogy a vulkán a tenger szintje felett 9677 lábbal fekszik, hogy a láva és a hamu 60 000 láb magasságba lövellt egy félmérföldes kráteren keresztül kiömölve, és hogy a tűzhányótól kétszáz mérföldnyire is hallható volt a kitörés dübörgése. Következő nap arról tudósítottak, hogy 3000 embert kellett evakuálni, és hogy 11 millió hal pusztult el a láva alatti tóban, továbbá hogy a levegőben lebegő hamu 10 rendőrautónak a karburátorát tömte el, és a vulkánkitörés a „tudósok számítása szerint” 10 éven keresztül csökkentheti az egész Föld hőmérsékletét.

A másik nagy tévétársaság, az NBC megközelítését egyfajta társalgási stílus és epikus hangvétel jellemezte. Az NBC igyekezett teret adni mindenféle csoport véleményének, nem koncentrált kizárólagosan a szakértőkre és a kormánytisztviselőkre. A lakosságot, sőt a riportereket is belekomponálta a katasztrófákról készült képbe, és olyan informális hangot ütött meg, amitől néha még a humor sem volt idegen. Amikor az egyik tudósító nem tudott a levegőben lebegő hamu miatt repülővel eljutni a helyszínre, megjegyezte, hogy nem minden nap lehetett az őt szállító taxisnak hozzá hasonló 450 dolláros utasa. A tudósításoknak ezzel mintegy nyugtató hatásuk volt, kerültek mindenféle vészhelyzetre való utalást, és inkább tágabb, komplexebb összefüggésbe igyekeztek helyezni a vulkánkitörést. Az NBC is nagy számban használt fel tudományos anyagot, ők is beszámoltak arról, hogy a kitörés esetleg lehűtheti a Föld hőmérsékletét, de ezt nem azzal a tudományos érveléssel igyekeztek enyhíteni, hogy csak mindössze néhány század Celsius-fokkal, mint a CBS, hanem azzal a mindennapi józansággal, hogy ez a jóslás egyelőre még nem több, mint bizonytalan feltevés. Érdekes módon ezen a csatornán a vulkánkitörést a mindenhol szállingózó hamuval azonosították, így mintegy materializálták, lokalizálták és banalizálták is az eseményt. Bemutatták, ahogy a Nemzeti Gárda tisztogatta a házak tetejéről a hamut, a hétköznapi embereket kérdezték meg, hogy mennyire befolyásolja őket a hamu stb.

A harmadik tévétársaság, az ABC tragikus melodrájának festette le a Szent Ilona-vulkán kitörését, és olyan drámai elemekre koncentrált, mint a halottak és áldozatok száma, a túlélők utáni kutatás, a hősök és a felelősök bemutatása. Az ABC populista mítoszában a visszatérő elem a fenyegető, soha el nem múló veszély volt, amelynek állandóan új jeleit vélték felfedezni. A tűzhányó újabb kitörése, közölték, akár ötvenezer embert is fenyegethet, ha a földből készült gát megsérül. Az ABC szubverzív történetében a vulkán nem egy vulkán volt, mint az NBC pragmatikus tudósításaiban, nem is egy természeti „szörnyeteg”,

mint a CBS-nél, amelyet a tudomány erőivel kell megszelídíteni, hanem aljas indítékokkal rendelkező valóságos gonosztevő. A tudományos részletek és a mindennapok teendőinek leírása mellett, illetve helyett az ABC a gonosztevő vulkánnal szemben talált egy igazi hőst az általa feltálat populista morális drámához, amelybe a vulkán kitörésének történetét helyezte. A főhős egy idős hegylakó, Harry Truman lett, akit egyébként a többi tévécsatornán is említettek futólag, mint aki nem volt hajlandó elhagyni a hegyet semmiféle hivatalos figyelmeztetés ellenére sem. Az ABC történetében viszont Truman epizód szerepéből főszerep lett, ő lett az a „hajthatatlan individualista”, aki bár tudatában volt a veszélynek, nem hajtotta meg a fejét sem az elemek fenyegetése, sem az evakuálási parancs előtt. Egyetlen előkészülete az volt, hogy végveszély esetére néhány üveg whiskyt halmozott fel. Az ABC legendát költött Trumanról, a patrióta legendáját, amely futótűzként terjedt tovább. Környékbeli rádióállomások zenei balladákat sugároztak róla, és a helyi iskola diákjai azt mondták az ABC faggatózó riporterének, hogy ők is úgy szeretik a lakóhelyüket, mint Truman, és „nem szívesen hagynák el az otthonukat egy hülye vulkán miatt.”

## KATASZTRÓFA REPREZENTÁCIÓ ÉS TÁRSADALMI REND

**K**ét egymásnak ellentmondó vélemény él egymás mellett a katasztrófa hírek és a társadalmi rend kapcsolatáról. Az egyik szerint, amelyet leggyakrabban a katasztrófaszociológusok fogalmaznak meg, a probléma az, hogy mivel a tudósítások szenzációhajász és torz információt adnak a szerencsétlenségekről, ezért dezorientálják és destabilizálják a társadalmat, éppen akkor, amikor a legnagyobb szükség lenne a közösség integrációjának a fenntartására (Fisher 1998). A másik vélemény szerint, amelyet a média szociológus kritikusai képviselnek, a katasztrófatudósítások, éppen ellenkezőleg, a status quót erősítik, mivel korábban már ismert történetekbe ágyazzák bele az új eseményeket, és ezáltal az uralkodó rendet támasztják alá (Gans 1979; Tuchman 1978).

Szűkebb értelemben, legalábbis a reprezentációk társadalmi szerepét illetően véleményünk szerint mindkét állítás részben igaz. A szociológiai kritika a katasztrófák első szakaszára érvényes, amikor a legkevesebb információ áll rendelkezésre, és ezt olyan találgatások helyettesítik, amelyek apokaliptikus mítoszokon alapulnak. A médiakritika pedig a katasztrófák későbbi időszakára érvényesebb inkább, amikor a mítoszok az élet normalizálásában, a társadalmi reintegrációban játszanak szerepet. Tágabb értelemben azonban mindkét kritika a médiareprezentációk természetének a félreértésén alapul. A társadalmi reprezentációk nem a valóság realisztikus tükrői, mint azt a szociológiai kritika képzei, de nem is a morális értékrend közvetlen lenyomatai, amint azt az ideológiai kritikai irányzat gondolja. Inkább olyan társadalmilag konstruált normákként értelmezhetők, amelyeket a közösség tagjai egy adott időben érvényesnek tekintenek, és valóságnak fogadnak el (Moscovici 1981). Katasztrófák esetén nemcsak a fizikai környezet és az emberi élet pusztul el, hanem az a normarendszer is sérül, amelyen a valóságkép alapul. A katasztrófa mítoszok a krízishelyzetekben a populáris kultúra formuláinak a felhasználásával éppen ennek a sérült normarendszernek a feladatát veszik át. Olyan, közismert és mindenki által osztott szimbolikus történetekbe ágyazzák bele a váratlan eseményeket, amelyek a folyamatosság és érthetőség bélyegével látják el őket, és ezáltal megerősítik a közösség szolidaritását.

A modern világban azonban a közösségek nemcsak nem homogének többé, de nem is adtak zárt csoportthatárokkal. A médiának állandóan meg kell teremtenie a saját közösségét. Az elmesélhető mítoszok és az elbeszélés módjai közül újra és újra ki kell választani egyet, azt az egyet, amellyel a közönség leginkább képes azonosulni, és amely mítosznak a megkomponálása mindig bonyolult keveréke az adott hír természetének, a korábban már bevált sémáknak és a közönség vélt érdeklődésének. A különböző, egymástól sokszor eltérő médiatörténeteket ezért úgy tekinthetjük, mint próbálkozásokat a konszenzus-sztori megtalálására, pontosabban kidolgozására (Smith 1992). Olyan történetet kell produkálni, amely a társadalom számára a leginkább elfogadhatónak és a legjobban használhatónak tűnik nemcsak a katasztrófában megnyilvánult váratlan jelenség magyarázatára, de a csoportidentitás megkonstruálására is. A CBS korábban részletesen ismertetett tudományos narratívája minden más narratívánál sikeresebben tudta megjeleníteni a médiában egy meghibásodott amerikai atomreaktor érzékszervekkel nem érzékelhető radioaktív szivárgását. Ennél a keleti parton történt műszaki balesetnél olyan „technológiai mese” játszotta el a konszenzustörténet szerepét, amely azt ígérte, hogy a végén a tudomány jóvoltából minden jóra fog fordulni (Nimmo–Combs 1985). Az iráni túszerdrámának a legsikerültebb médiareprezentációját viszont leginkább az ABC korábban ugyancsak ismertetett „szubverzív” populista kommentárjai érték el. A kiszolgáltatott amerikai diplomaták képeivel, Carter elnök és a többi tehetetlen politikus nyilatkozataival és a félresikerült szabadító akció fiaskójának a történetével ez a csatorna nem megnyugtató, hanem felrázni, sőt provokálni igyekezett a közvéleményt. Egy olyan kétségbeejtő helyzetet tárt a nézők elé, ahol az ország hajója kormányos híján tehetetlenül hanykolódik ezer veszély közepette.

Más esetekben viszont másféle mítoszok és másfajta diszkurzusok illeszkedtek jobban a katasztrófákhoz. A nézettségi és a tetszési index szerint a korábban tárgyalt Szent Ilona-tűzhányóról szóló beszámolók közül például az NBC televízió „megerősítő és purifikációs” víziója kapta a legmagasabb pontszámot (Nimmo – Combs 1985). Ez a csatorna az amerikai kisember mítoszákat használta konszenzustörténetként és interpretatív háttérkeretként a hírek értelmezésében. A kisemberét, aki a mindennapok derűs kiegyensúlyozottságát vallja még a természeti katasztrófák súlyos körülményei között is, és aki egyformán távol szereti magát látni mind a tudomány elitista, mind a szubverzív populizmus teátrális szélsőségeitől.

#### JEGYZETEK

<sup>1</sup> A tanulmány az MTA Stratégiai Kutatások „Vizpolitika irány” számára készült írás jelentősen átdolgozott és kibővített változata.

<sup>2</sup> Újabb elmozdulás észlelhető a szerencsétlenségek értelmezésének a koncepcionalizálásában.. A „katasztrófa” helyét a „kockázat” foglalja el, amely mint fenyegetés létezik, függetlenül attól, hogy bekövetkezik-e valamilyen baleset, vagy sem (Singer – Endreny 1993).

#### IRODALOM

- Cawelti, J. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago, The University of Chicago.  
 Collins, R. (1989): *Sociological Theory, Disaster Research, and War*. In Kreps, G. (ed.): *Social Structure and Disaster*. Neward, University of Delaware.

- Császai, L. (1999): Tévé-erőszak és populáris kultúra, a krimi mint morális tanmese. *Replika*.
- Dynes, R. (1987): Introduction. In Dynes, R.–Marchi, de B.–elanda, C. (eds.): *Sociology of Disasters*. Milan, Franco Agnelli.
- Fisher, H. (1998): *Response to disaster*. Lanham, University Press of America.
- Gans, H. (1979): *Deciding what's news*. New York, Pantheon.
- Gonzenbach, W. (1996): *The Media, the President and Public Opinion*. Mahwah, New Jersey, Lawrence.
- Keshishian, Flora (1997): Political Bias and Nonpolitical News: A Content Analysis of an Armenian and Iranian Earthquake in the New York Times and the Washington Post. *Critical Studies in Mass Communication*, 14. 332–343.
- King, S. (1999): Haláltánc. *Filmvilág*, 30–33.
- Langer, John (1992): Truly Awful News on Television. In Dahlgren, P.–Sparks, C. (eds.): *Journalism and Popular Culture*. London, Sage.
- Luukko, R. – Moton, G. (1978): Media Coverage of Crisis: Better than Reported, Worse than Necessary. *Journalism Quarterly*, 68–72.
- Nigg, J. (1982): Communication Under Conditions of Uncertainty. *Journal of Communication*, 27–36.
- Nimmo, D. – Combs, J. (1985): *Nightly Horrors*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- Quarantelli, E. (1989): The Social Science Study of Disasters and Mass Communication. In Walters, L.–Wilkins, L –Walters, T. (eds.): *Bad Tidings*. Hillsdale, Lawrence.
- Quarantelli, E.–Wenger D. (1991): A Cross-Societal Comparison of Disaster News: Reporting in Japan and the United States. In Wilkins, L.–Patterson, P. (eds.): *Risky business*. Westport, Greenwood Press.
- Roeh, I. – Feldman, S. (1984): The rhetoric of numbers in front-page journalism: How numbers contribute to the melodramatic in the popular press. *Text*, 347–368.
- Rothenbuhler, E. (1998): *Ritual Communication*. London, Sage.
- Smith, C. (1992): *Media and Apocalypse*. Westport, Greenwood Press.
- Tuchman, G. (1978): *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York, Free Press.
- Turner, R. (1967): Types of solidarity in the reconstitution of groups. *Pacific sociological Review*, 60–68.
- Turner, R. (1994): Rumor, as Intensified Information Seeking. In Dynes, R.–Tierny, K. (eds.): *Disaster, Collective Behavior, and Social Organization*. Newark, University of Delaware.
- Turner, R.–Paz, D. (1986): The Mass Media in Earthquake Warning. In Ball-Rokeach, S. (ed.): *Media, Audience and Social Structure*. Newbury Park, California, Sage.
- Vincent, R. – Crow, B. – Davis, D. (1989): When Technology Fails: The Drama of Airline Crashes in Network Television News. *Journalism Monographs*, 117: 1–25.
- Wilkins, L. (1987): *Shared Vulnerability*. Westport, Greenwood Press.



László Miklós

## PÉLDA – KÉP: A TIZENÉVES KOROSZTÁLY ÉRTÉKVÁLASZTÁSAI ÉS A MÉDIA

A gyerekek felnőttkori személyiségének, karakterének, értékeinek és világképének kialakulását alapvetően három nagy szocializációs forrás befolyásolhatja: a család, illetve a közvetlen ismeretségi kör, az iskola (benne a kortárs csoportok szerepével) és a tömegkommunikáció médiumain keresztül megismerhető társadalmi tapasztalat, tudás és értékrendszer (azaz a kulturális környezet). Ez utóbbi személyiségformáló tényező szerepének előtérbe kerülése párhuzamosan halad a társadalom komplexitásnövekedésével: ismereteink egyre jelentősebb hányadát nem a közvetlen, személyes tapasztalat útján szerezzük, sokkal inkább a médiatizált kommunikáció egyirányú és egyre nehezebben ellenőrizhető csatornáin.

Az Anova Bt. és a TÁRKI 1998 szeptemberében felmérést végzett a média szocializációs hatásairól. A felmérés nem titkolt célja a média, illetve a médiában megjelenő nyilvános szereplők (ismert emberek, sztárok stb.) értékmeghatározó, életorientáló szerepének vizsgálata volt, szembeállítva a családi és az iskolai környezet orientáló szerepével. Azaz, miként képes a médiumok által teremtett kulturális környezet befolyásolni vagy felülírni az értéktudatot hagyományosan meghatározó szocializációs életmiliók hatását.

E röviden vázolt problematika jelentős, ám általunk nem kutatott dimenziója a kulturális környezet tartalomelemző vizsgálata, melynek révén empirikusan feltárhatók lennének azok az értékstruktúrák, amelyekkel a tömegmédiumok fogyasztói nap mint nap találkoznak. E környezet egy kvantitatív szempontú részelemzését Terestyéni Tamás a közelmúltban végezte el a televíziós műsorkínálat alakulásán.<sup>1</sup> Eredményei szerint a hazai televíziók programkínálata a többszörösére emelkedett a 90-es években, miközben egyre jelentősebb teret nyertek a populáris, fogyasztói kultúrát képviselő szórakoztató műsorok (elsősorban az új, kereskedelmi televíziók indulásának köszönhetően). Ezek a kulturális produktumok elsődlegesen reklámhordozóként működnek, integrálódva a piacgazdaság vérkeringésébe. Az ezredfordulón növekvő új generációk világképére nem elhanyagolható hatást gyakorolhat ez az új kulturális közeg, amelyben a fogyasztás, illetve a fogyasztáson és a szabadidő eltöltésén keresztül megélt identitás válhat az elsődleges társadalmi és emberi értéké. Ismertetendő kutatásunkban mi a tömegkommunikáció befogadói felől vizsgáltuk a problémát:

- Milyen példaképeket választ magának a mai 12–18 éves korosztály?
- Honnan erednek a legmeghatározóbb szocializációs források?

- Milyen szempontok, értékek felmutatásával indokolják a fiatalok választásaikat?

A felvétel több mint ezer budapesti és vidéki (városi) iskolással készült, az általános iskolák 7. és 8. osztályaiban, illetve különböző típusú középiskolákban (gimnázium, szakközépiskola, szakmunkásképző). A kérdőívet állami, egyházi és alapítványi iskolák tanulói egyaránt kitöltötték. Az adatfelvételt a TÁRKI végezte.

### *Új orientációs pontok, új értékek*

Szociológiai közhely, hogy a társadalmi-gazdasági változások, strukturális átalakulások egyben értékátrendeződések is. A szabadversenyes kapitalizmusba való átmenet ugyanúgy megteremtette a maga polgári erényeit és domináns karakterstruktúráját, ahogyan a XX. század jóléti-fogyasztói társadalma. A puritán munkaethoszt képviselő személyiségtípust (melynek egyik legismertebb elemzője Max Weber volt) felváltotta a David Riesman által „kívülről irányítottnak”,<sup>2</sup> Christopher Lasch által „narcisztikusnak”,<sup>3</sup> Daniel Bell által pedig „hedonistának”<sup>4</sup> nevezett társadalmi karakter. Ennek legfőbb vonása, hogy az „önmegvalósításra”, a megjelenésre, a benyomások menedzselésére, az „eladható énrre” helyez erőteljes hangsúlyt. A XIX. század meghirdetett énídeálja a puritán erényeket magasztalja; a szorgalmat, a takarékossgát, a fegyelmet, az erkölcsöt és a becsületességet, azaz egy olyan szilárd belső jellemet, melyet a racionalitás révén autonómmá váló én morális felügyelete igazgat. E karakter egyik legletisztultabb irodalmi-filozófiai kifejeződése a kanti tiszta gyakorlati ész ideális szubjektuma. Ez az énídeál megfelelt a feltörekvő polgárság társadalmi szerepének, a vagyonával felelősen gazdálkodó, független vállalkozónak.

Az effajta jellemnek szentelt figyelmet a XX. század elejétől felváltotta a „személyiségre” helyezett hangsúly (a riesmani „kívülről irányított karakter”). Az értékek és vele a jelzők új sora került előtérbe: a vonzó, szuggesztív, megnyerő, erélyes, önérvényesítő stb. Egyes szociológusok – köztük Jürgen Habermas – ezt a jelenséget a munkahelyi karrier bürokratizálódásával magyarázzák,<sup>5</sup> melynek keretei közt az előrejutásban egyre nagyobb szerephez jutnak a munka extra-funkcionális elemei, mint amilyen a jó fellépés, a sikeres önmenedzselés, az alkalmazkodókészség. A fogyasztói kultúra, a piacorientált gazdaság, a reklámpar pedig rátalál ezekre az új szempontokra, egyre népesebb közönség előtt legitimálva őket (a vezetői, menedzseri rétegtől kiindulva más társadalmi csoportok felé). Az új értékek nemcsak a munka világát veszik birtokukba, hanem az élet majd minden területét, legfőbb képviselőivé pedig a médiasztárok válnak, akik a fogyasztás és a „személyiségmenedzselés” leghitelesebb prédikátorai.

Az atlanti országokban a jövedelmek, a mobilitási lehetőségek és a szabad idő jelentős növekedése korábban nem látott módon kitágítja az individuum döntési játéktérét (mind a munka, mind a privát élet területén), ugyanakkor lassan felszámolódik a réteg- és osztállyspecifikus életmiliók szocializációs ereje.<sup>6</sup> Individualizált életformák jönnek létre, amelyek arra kényszerítik az egyéneket, hogy saját magukat a felemelkedés vagy az anyagi biztonság érdekében életvezetésük centrumává tegyék. Az „önmegvalósítás” felértékelődése nem csupán a posztmaterális értékek előtérbe kerülését jelzi egy boldogabb és fejlettebb társadalomban (ahogyan erre a német szociológia rámutat), hanem az egyén fokozott kiszolgáltatottságát, függő helyzetét a munkaerőpiaccal, a fogyasztás piacával és a politikai-adminisztratív gépezettel szemben, melyre az saját (kapcsolati és személyes-szimbolikus) erőforrásainak reflexívvá vált menedzselésével válaszol. (Egyszerűbben fogalmazva: a növekvő autonómia ára a bizonytalanabbá váló munkaerő-piaci és társadalmi státusz.)



Az „individualizációt”, az egyén társadalmi mozgásterének (cselekvési lehetőségeinek) szélesedését egyben „elszigetelődési” tendencia is kíséri, kísérheti, amely a közösségi kapcsolatok felbomlásaként valósul meg. A társadalom egyre jelentősebb része szakad el a biztos társadalmi érintkezésektől, a rokoni, baráti kapcsolatoktól.

Az ezredvég fogyasztói kapitalizmusa tehát Janus-arcú: egyfelől a privát szabadság kiteljesedésének érzését nyújtja a szükségletek fokozott kielégíthetőségével, illetve az állampolgári szabadságát a politikai érdekérvényesítés lehetőségeivel (természetesen azoknak, akik rendelkeznek az ehhez szükséges gazdasági, kulturális és kapcsolati tőke minimumával), másfelől korlátoz, kiszolgáltat.

A társadalom fejlődésének ezen általános tendenciái még bonyolultabban érvényesülnek egy olyan, a fogyasztói kapitalizmusban csak első lépéseit megtevő poszt szocialista országban, mint amilyen Magyarország. Miközben a fogyasztói kultúra és értékrend hegemon pozícióba jut a tömegkommunikációban, a populáris kultúrában, a reklámokban stb., a társadalom széles rétegei számára ezen új kultúra által reflektorfénybe emelt értékek és igények belátható időn belül elérhetetlenek maradnak. A fogyasztás új kultúrája már pusztán önkijelentésénél fogva leértékeli az identitás és az értékválasztás alternatív formáit, az egyetlen, sikeresen választható fogyasztói identitásnak kiszolgáltatva a társadalom tagjait. Az elsődleges élet-orientáló értékkel tett siker, vagyon és fogyasztói hedonizmus mellett megfakulni látszanak az alternatív életvezetési célok és normák.

Korántsem újdonság azonban értékproblémákról beszélni Magyarországon. A Hankiss Elemér és munkatársai által a 80-as évek elején elvégzett erkölcsszociológiai vizsgálatok hívták fel először a figyelmet a magyar társadalom érték tudatának szélsőségesen individualista meghatározottságaira.<sup>7</sup> A társadalmi-közösségi értékektől való elfordulás (mely egyfelől értelmezhető az államszocialista rezsim civil szférát tudatosan szétverő és erőszakos kollektivitást erősítő politikájának következményeként) összefonódik egy kiemelten az anyagi javakra orientálódó privatizmussal, melyet Hankiss egy későbbi könyvében „negatív modernizációnak”<sup>8</sup> nevez. Ezeken az értéktendenciákon radikálisan felerősödhetnek a média közvetítette új orientációs normák: az egyéni életút egyetlen releváns dimenziójává válhat a hedonista-fogyasztói életvezetésben elért siker, amely a társadalom jelentős, leszakadó részénél a folyamatos frusztráltság és értéktelenség érzését alapozhatja meg.<sup>9</sup>

A médiában megjelenő nyilvános szereplők érték meghatározó szerepének vizsgálatában az Anova-TÁRKI felvétele alapján először az érintett korosztályok televíziófogyasztási szokásait firtattuk:

- mennyiben és miért tér el a felnőtt társadalomban tapasztalt trendektől,
- milyen társadalmi faktorok befolyásolják a 12–18 évesek televíziónézési szokásait,
- a fiatalok mely csoportjainak szabadidő-felhasználásában foglal el kiemelt szerepet a televízió?

### *Tévézési szokások: a televízió szerepe a szabad idő eltöltésében*

Amint azt az Angelusz Róbert – Tardos Róbert szerzőpáros megállapítja a *Médiahasználat vagy médiafogyasztás*<sup>10</sup> című Jel-Kép tanulmányában, a felnőtt lakosság körében a tévézésre fordított idő 1993 és 1996 között jelentősen megnövekedett: a napi átlagos két és fél órától három és fél órára. Ráadásul a kutatók itt még nem számolhattak a kereskedelmi csatornák beindulásával, a nézettség szerkezetének átalakulásával (mivel egy 1996-os felmérés adatait elemezték). A KSH időmérleg-vizsgálatai<sup>11</sup> szerint hazánkban a televízió-né-

zésre fordított idő nemzetközi összehasonlításban is kiugróan magas. Több társadalmi csoportban már a 80-as években a szabad idő eltöltésének elsődleges formájává vált.

Angelusz és Tardos ugyanakkor a tévénézésre fordított idő mennyiségét meghatározó társadalmi-demográfiai változók feltérképezésére is vállalkozott (az MTA–ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport említett felvétele alapján). Eredményeik szerint a megkérdezettek aktivitása (azaz folytat-e kereső tevékenységet) és az elérhető televíziós csatornák száma befolyásolta leginkább a televíziónézés mennyiségét. Így értelemszerűen az aktív keresők, továbbá a tanulók (egyetemi hallgatók) körében volt az átlagnál alacsonyabb a televíziózásra fordított idő. A mutató nem függött össze a megkérdezettek iskolai végzettségével.

Az Anova Bt.–TÁRKI-kutatás, ha másként operacionalizált változók talaján is, de összhangban van az említett elemzések eredményeivel. A vizsgálat során személyes becslés alapján közelítettük a hétköznapi és a hétvégék tévénézésének napi átlagát. Ez a módszer (főként az önkitöltős kérdőív miatt) valamivel pontatlanabb, mint az időmérleg-vizsgálatok, hiszen rá van utalva a megkérdezett őszinteségére és emlékezetére. A kirajzolódó tendenciák azonban megerősítik a korábbi kutatások eredményeit.

A 12–18 éves korosztály hétköznapi átlagosan 131, hétvégén 208 percet fordít televíziónézésre, ez valamivel több, mint 2 óra, illetve 3 és fél órának felel meg. A heti átlag így közel 3 óra/nap. Ez jól tükrözi a felnőtt társadalomban tapasztalt trendet, ha figyelembe vesszük, hogy az iskolai aktivitás és a hozzá kapcsolódó napi kötelezettségek a vizsgált korosztály esetében korlátozzák a tévénézésre fordítható időt (a hétvége átlaga már megegyezik a felnőttek mérlegével).

A kutatás arra is kiterjedt, hogy milyen tényezők befolyásolják a 12–18 évesek televíziózásra fordított idejét. Az 1. táblázat adatai szerint az apa iskolai végzettsége, az iskola típusa (általános/középfokú, állami/felekezeti) és a megkérdezett neme gyakorol számottevő hatást a fiatalok szokásaira.

1. táblázat

*A tévénézésre fordított idő meghatározó tényezői*

	B	Std. Error	Béta	t	Szign.
(Konstans)	8.118	.690		11.759	.000
Életkor	-.028	.045	-.025	-.622	.534
Nem (nő: +)	-.317	.122	-.082	-2.599	.009
Apa iskolái	-.157	.025	-.217	-6.231	.000
Állami/felekezeti	-1.119	.170	-.224	-6.550	.000
Általános/közép	-.605	.158	-.158	-3.826	.000

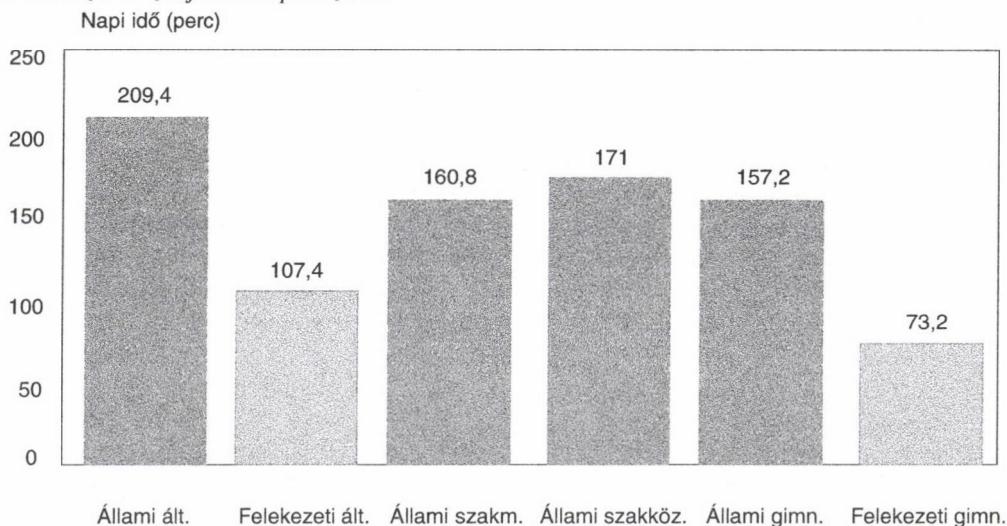
Az életkor hatásával szemben élesen kirajzolódik az iskolatípusok befolyása. Ez azt jelenti, hogy ha két 14 éves fiatal egyike még általános iskolába jár, a másik középiskolába, akkor az előbbi nagy valószínűséggel fél–egy órával többet televíziózik naponta. A különbség megmagyarázható a középiskolák magasabb követelményszintjével, bár a középfokú intézmények típusai szerint nem mutatkozik jelentős eltérés (azaz a gimnazisták nem televízióznak számottevően kevesebbet – ha állami intézményről van szó –, mint a szakmunkások vagy a szakközépiskolák tanulói).

Külön figyelmet érdemelnek a felekezeti iskolák. A felekezeti általános iskolákban a

gyerekek kevesebbet televízióznak, mint az állami középiskolákban: míg az előbbiben átlag 107 percet, az utóbbiban 157-et, ami több mint 2 és fél órának felel meg. A felekezeti középiskolák értéke a legalacsonyabb: 73 perc, azaz alig több mint napi 1 óra (1. ábra).

1. ábra

A tévénézés összideje iskolatípus szerint



Ezek az egyedülálló értékek általunk nem modellezett tényezők befolyásának számlájára írhatók. Egyrészt az iskola által kialakított sajátos miliő (társadalmi és értékkörnyezet) lehet hatással a fiatalok szabadidős tevékenységére, másfelől a magasabb követelményszint, melyet az is jelez, hogy a felekezeti iskolákba jóval az országos átlag felett járnak diplomás szülők gyermekei (ezek úgynevezett „elit” iskolák).

Mint azt az első modell (1. táblázat) mutatja, az apa iskolázottsága is erősen befolyásolja a televízió-nézésre fordított időt. Az apa iskolai végzettsége (melyet az első modell az elvégzett osztályok számával mért) értelmezhető a család kulturális tőkéjének gyenge indikatoraként, mely utóbbi jelentős hatást gyakorol a szabad idő eltöltésének formáira.

A kutatás második modelljében (2. táblázat) egy olyan új tényező – a család televíziója mellett egy saját készülék birtoklása – szerepel, amely kisebb mértékben ugyan, de növeli a modell teljes magyarázóerejét, illetve önálló tényezőként is szignifikáns szerepet játszik. Az Angelusz–Tardos-kutatás igazolta az elérhető televíziós csatornák számának facilitáló hatását, az Anova–TÁRKI-felvétel pedig a saját televízió birtoklásának hasonló irányú befolyását a fiatal generációkra.

2. táblázat  
A tévé nézésre fordított idő 2. modellje

	B	Std. Error	Béta	t	Szign.
(Konstans)	7.326	.422		16.567	.000
Saját tv	.382	.121	.100	3.138	.002
Nem (nő: +)	-.304	.120	-.080	-2.524	.011
Apa iskolai	-.145	.024	-.202	-5.913	.000
Állami/felekezeti	-1.049	.170	-.210	-6.173	.000
Általános/közép	-.640	.119	-.167	-5.349	.000

A vizsgált korosztály családjaiban 45 százalékában van a gyermekeknek saját televíziókészülékük. Ez az átlagnál nagyobb arányban fordul elő a középfokú iskolai végzettséggel rendelkező apák családjaiban, legkevésbé jellemző az egyetemi diplomával rendelkezők gyermekeire (itt csak minden harmadiknak van saját tévéje). Az egyetemi végzettséggel rendelkezők családjai nemcsak e tekintetben, de a televízió nézés alább vizsgálandó korlátozásában is különböznek a többiektől.

Saját bevallásuk szerint, a tanulók felének több-kevesebb mértékben megkötik a televíziózás idejét és a nézhető műsorok típusát. Itt elsősorban a gyermek életkora a meghatározó: 12. és 14. év között csak a megkérdezettek harmada nézheti minden kötöttség nélkül a televíziót, még a 15–19 éves korcsoportban dupla annyian. Az apa iskolai végzettsége szerint egyedül a felsőfokú, különösen az egyetemi végzettséggel rendelkezők családjai különböznek el, ahol a szülők az átlagnál jobban felügyelik gyermekeiket.

A műsortípusokat külön figyelembe véve kitűnik, hogy a szülők elsősorban a szex- (tiltás: 65%) és horrorfilmeket (32%) tiltják gyermekeiknek. Minden további nélkül engedélyezik azonban az akciófilmek, a bűnügyi és hírműsorok, illetve kisebb fenntartásokkal a thriller jellegű filmek megtekintését (tiltás: 21%).

A családok közel 60 százalékára jellemző a közös televíziózás. A gyermekek fennmaradó része közel fele-fele arányban néz tévét egyedül, illetve testvérével.

Külön érdekes kérdés, hogy milyen szerepet játszik a televízió a vizsgált korosztály családjával közösen töltött szabad idejében. A felvétel tanúsága szerint a megkérdezett diákok 35 százaléka a televízió képernyője előtt ülve van együtt leggyakrabban a szüleivel. Ez az arány 20 százalék körülire csökken a felsőfokú iskolai végzettséggel rendelkező szülők családjaiban, és 50 százalékra emelkedik a szakmunkás végzettségű apák esetében (a 8 osztályt végzetteknel az érték 40%). A második legfontosabb közös aktivitás – a kérdezettek bevallása szerint – a közös ügyek, problémák megbeszélése (ez a válaszadók 25 százalékára jellemző). A „házon kívül” (moziban, kiránduláson stb.) eltöltött közös szabad időt mint rendszeresen előforduló aktivitást a fiatalok 18 százaléka említette.

Összefoglalásként megállapítható, hogy a vizsgált 12–18 éves korosztályban a televízió nézés felnőtt társadalomra jellemző tendenciái érvényesülnek. A közel háromórás napi átlagból az általános iskolás korcsoportok és az alacsonyabb kulturális tőkével jellemezhető családok gyermekei nagyobb arányban részesülnek (továbbá ebbe az irányba hat a saját televíziókészülék birtoklása is). A gyermekek iskolai aktivitáson kívüli szabad idejében a televízió nem elhanyagolható helyet foglal el a családi együttlét meghatározó szereplőjeként.

E tendenciák egy része alól meglepő kivételt jelentenek a felekezeti iskolákba járó gyer-

mekek, akik az átlagnál jóval kevesebb időt töltenek a képernyő előtt. Joggal merül fel a kérdés, hogy érték tudatukban, az életüket orientáló személyek megválasztásában is ilyen jelentős mértékben különböznek-e hasonló, de állami intézményekben tanuló kortársaiktól.

### *Orientációs személyek és a választásukat meghatározó tényezők*

Az orientációs személyek és az általuk megtestesített értékek választását vizsgáló, vonatkozó kérdőív rész tulajdonképpen nyitott kérdések sorozatából állt, melyet tartalomelemzésnek vetettünk alá. A kérdésekre érkezett válaszok mennyisége nemcsak a konkrét személyek magas száma, hanem az indoklások részletezettsége miatt is messze felülmúlta a várakozásokat.

A kérdésblokk a következőket tartalmazta:

- Nevez meg egy olyan személyt, akihez felnőtt korodban a legjobban szeretnél hasonlítani!
- Ki ő? Mi a foglalkozása?
- Sorold fel azokat a tulajdonságait, amelyek miatt választottad!
- Ha nincs ilyen személy, akkor miért nincs?

A megkérdezettek 90 százaléka válaszolt valamilyen formában a kérdésblokkra, 55 százaléuk konkrét személyt is megnevezett. Azok, akik ettől elzárkóztak, szerencsére indokolták döntésüket. E válaszok alapján négy kategóriába soroltuk őket. A 3. táblázat mutatja a meghatározó személyek részletes bontását és a választásukat megtagadók csoportjait.

A NEM TUDOM kategóriába azok kerültek, akik ugyan nem zárkóztak el a példaképkereséstől, de még nem tudtak választani. Ők a „határozatlanok”.

Az ÖNMEGVALÓSÍTÓK számára az autonómia, a személyiség önmeghatározására és egyediségére helyezett hangsúly megelőzi, vagy kifejezetten szembekerül valamely orientációs személy megnevezésével. (Ők az „önmagam szeretnék lenni”, „a magam útját járom”, „magam szeretném megválasztani életcéljaimat”, illetve a személyiség egyediségét hangsúlyozó, például a „nem vagyok fénymásolat” jellegű válaszokat adták.)

A MAGABIZTOSAK kategóriába azok a fiatalok tartoznak, akik kész személyiségnek tartják önmagukat, ergo nem igényelnek felnőttorientációt. E választípus többnyire összekapcsolódott a személyiség kritikátlan elfogadásának tendenciájával („Úgy vagyok jó, ahogy vagyok”, „Tökéletes vagyok”).

Végül az IGÉNYESEK kategóriába azok kerültek, akik több személyből alkotnának maguknak példaképet, vagy eddig még egyetlen általuk ismert személy sem teljesítette elvárásaikat.

A példaképek első csoportosítását tartalmazó 3. táblázat több érdekes eredményt is mutat. Mindenekelőtt rendkívül erőteljes az orientációs személyek választásától valamilyen formában elzárkózók jelenléte, elsősorban az ÖNMEGVALÓSÍTÓ csoporté. A személy önmeghatározása, autonómiája és egyedisége különösen fontos a vizsgált korosztály számára. Emellett feltűnő a tanári példaképek és a hagyományos, az iskolai környezet által is képviselt, magaskultúrából származó orientációs személyek (tudós, művész, államférfi) szinte teljes hiánya. A család és a közvetlen környezet szereplői viszont (teljesen érthetően) jelentős meghatározó szerepet foglalnak el a fiatalok életében.

3.táblázat  
A példaképek csoportosítása

Kategória	N	%
Sportoló	88	9,8
Film	88	9,8
Popzene	30	3,3
Politikus	15	1,7
Tudós, művész	27	3
Anya	71	7,9
Apa	83	9,2
Szülők	17	1,9
Nagymama	6	0,7
Nagypapa	10	1,1
Testvér	20	2,2
Egyéb rokon	34	3,8
Felnőtt ismerős	22	2,4
Barát, osztálytárs	9	1
Tanár	17	1,9
Máshová be nem sorolt	17	1,9
NEM TUDOM	50	5,5
ÖNMEGVALÓSÍTÓK	195	21,6
MAGABIZTOSAK	21	2,3
IGÉNYESEK	82	9,1
ÖSSZESEN	901	100

Az adatok második csoportosításában olyan modellt kerestünk, mellyel tovább redukálható a kategóriák száma. Tulajdonképpen egy szubjektív faktoranalízist végeztünk. Azt próbáltuk elképzelni, hogy egy-egy példakép kiválasztásánál mi lehet a legerősebb hatás. Végül a bevezetőben említett szocializációs csatornákkal analóg módon három faktort definiáltunk.

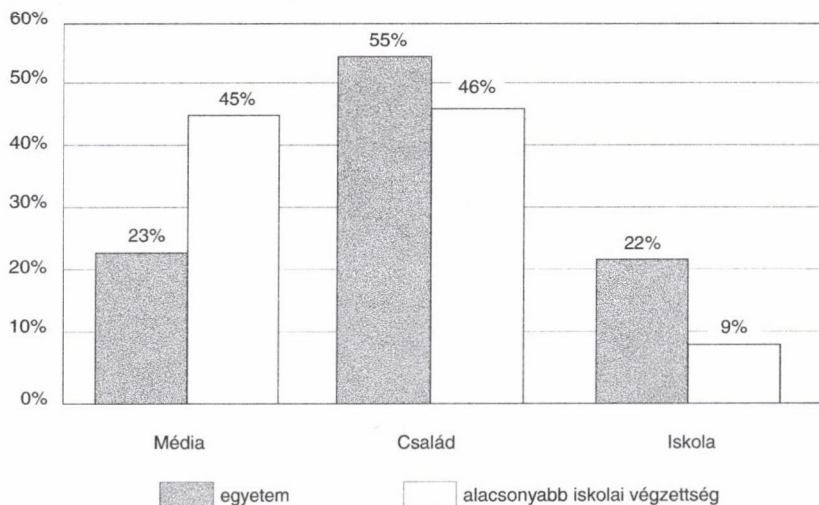
- A CSALÁDI faktorba kerültek azok, akik példaképül édesanyjukat, édesapjukat, nagyszüleiket, testvérüket, egyéb rokonukat, valamint felnőtt ismerőseiket választották.
- Az ISKOLA faktorban azok szerepelnek, akik tanárukat, velük egykorú barátjukat, osztálytársukat választották. Több lehetőséget is modellezve, végül is ide kerültek a tudósok, művészek, államférfiak, politikusok.
- Végül a MÉDIA faktorba kerültek azok, akik példaképül sportolókat, popsztárokat, filmhősöket vagy topmodelleket választottak.

A 2–5. ábrák tartalmazzák az ismertetett faktorváltozót befolyásoló tényezőket. Az első kettő azt mutatja, hogy a szülők iskolai végzettsége, valamint az előző fejezetben vizsgált, a televízió előtt eltöltött idő jelentős szerepet játszik a példaképek kiválasztásában. Miközben a családi orientáció választása 40 és 50 százalék között marad az egyes kontrollváltozók szerinti alcsoportokban, a médiasztárok meghatározó szerepe különösen felerősödik

az alap- és középfokú iskolai végzettséggel rendelkező szülők gyermekeinél és a négy óránál többet televízióznál. Emellett a megkérdezettek neme is önálló hatást gyakorol a választásra: a lányok 60 százaléka nevezett meg családi példaképet, szemben a fiúk 38 százalékaival, míg ez utóbbiak valamivel nagyobb hajlandóságot mutattak a médiaszereplők kiválasztására (45 százalékkal, szemben a lányok 31 százalékaival).

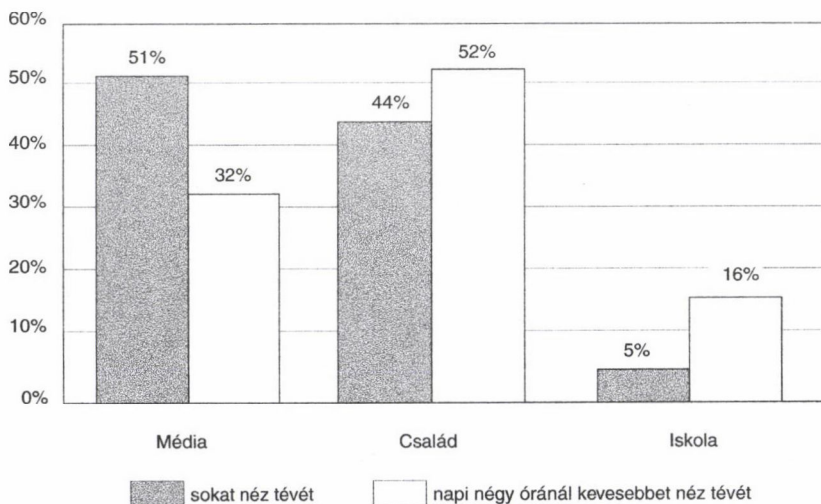
2. ábra

*A három faktor aránya az apa végzettsége függvényében*



3. ábra

*A három faktor aránya a tévézés két kategóriája szerint*



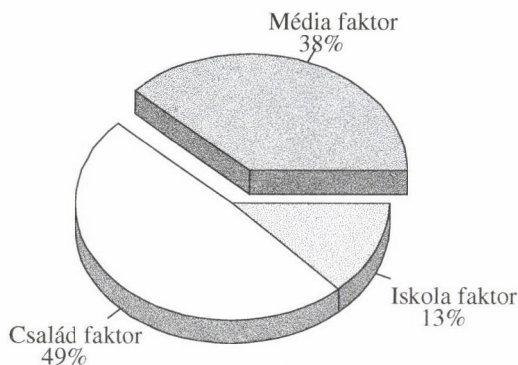


A televíziózással foglalkozó fejezet következtetéseivel összhangban van az az eredmény is, hogy a felekezeti iskolák tanulóinak magatartása és választásai valamiképpen elkülönülnek az egyébként sok tekintetben hasonló kortársaikétól. Amint azt a 4. és 5. ábra illusztrálja, a család faktor aránya nem változik lényegesen akár az összes válaszolót, akár az egyházi iskolába járókat nézzük, az iskola és média faktorok aránya azonban radikálisan eltér. Az egyházi iskolába járók esetén az iskolának (a tanároknak és a magaskultúrának) háromszor akkora a szerepe, mint a médiának, holott általánosságban a helyzet épp fordított. Az apa iskolai végzettségét konstansnak véve az iskolatípus és a faktorváltozó közötti összefüggés változatlanul fennmarad – bizonyítva a felekezeti iskolák teremtette miliő önálló befolyását.

4. ábra

*Példaképek csoportosítása a három faktor szerint a teljes mintában*

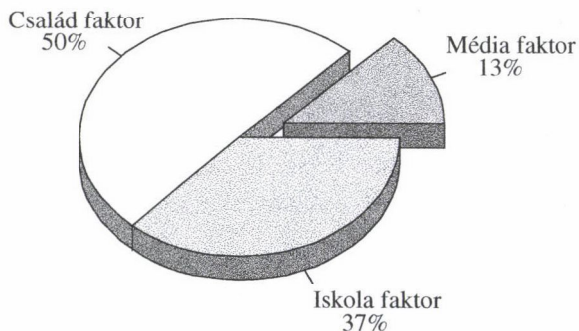
Az összes megkérdezett válasza alapján



5. ábra

*Példaképek csoportosítása a három faktor szerint az egyházi iskolába járók között*

Az egyházi iskolába járók válasza alapján





### *A példaképek által hordozott értékek*

Mit sem érnek azonban a példaképek forrásáról szóló elemzések, ha nem tárhatók fel a választott orientációs személyek által hordozott értékek, életvezetési normák, célok együtt a faktorok között e tekintetben mutatkozó különbségekkel.

A példaképek választásának indoklásában a fiatalok 40, egymással részben összefüggésbe hozható értéket/értéktípust neveztek meg. Mindezek nem feltétlenül a hagyományos, morális értelemben vett értékek, hanem az életvezetésben, a saját élethelyzet és életlehetőségek mérlegelésében, értelmezésében használt, általunk orientációs értékeknek nevezett kognitív tényezők. Nyilvánvalóan összefüggésbe hozhatók a megkérdezettek társadalmi helyzetével, mobilitási kilátásaival, rétegmeghatározott habitusával. E tanulmány keretei között azonban egyedül arra nyílik lehetőség, hogy nagy körvonalakban megvizsgáljuk a korosztály értéktudatának jellemzőit, az egyes szocializációs ágensekhez kapcsolódó értékeket, különös tekintettel a tömegkommunikáció által közvetítettekre. Hangsúlyozni szeretnénk, hogy nem szisztematikus értékszociológiai vizsgálatról van szó, hanem egy kiinduló tanulmányról, amely az értékeket a vizsgált korosztály spontán válaszaiból, nem pedig a kutatók előfeltevései alapján tárja fel.

A nyitott kérdések feldolgozása során több probléma is felmerült, melyekről említést kell tennünk. A válaszok – magas abszolút számarányuk ellenére – szűkszavúak, a kérdés jellegéből következően értékek felsorolásából, néhány mondatból állnak. Mindez megnehezíti pontos jelentésük meghatározását. A bizonytalanságot a megnyilatkozások pragmatikai aluldetermináltsága okozza: azaz a kielégítő kontextus hiánya. A problémán úgy próbáltunk úrrá lenni, hogy az egyes kifejezések jelentését a választott orientációs személyek és a közvetlen szövegkörnyezet figyelembevételével definiáltuk. Azonban így is számos esetben kellett egy kategória alá vonnunk többjelentésű, az általunk aktualizált jelentést csak meghatározott valószínűséggel birtokló kifejezéseket.

Az alkalmazott módszer teremtette második nehézség a válaszok rendkívüli sokszínűsége, a kódolt értékkategóriák csak részleges későbbi redukálhatósága. Több értékcsoportosítással is próbálkoztunk, de mind a 40 megnevezett szempontot integráló és magyarázó változók által is igazolt megközelítést nem sikerült létrehozunk. Itt két értelmezés kínálkozik: vagy az általunk használt csoportosítási szempontok nem voltak kielégítőek, vagy a rendelkezésünkre álló kontroll változók nem alkalmasak a korosztály értéktudat-szegmentációjának magyarázatára. Mindenképpen sikerült azonban kiemelni több, önmagukban is konzisztensen viselkedő értéktömböt.

A fiatalok válaszaiban megjelenő értékek/értékkategóriák a következők voltak (zárójelben az összes említés arányszámai): 1. *a személyiség egyedisége* (18,3%), 2. *tudás* (16,2%), 3. *önmegvalósítás* (14,3%), 4. *szakmai kompetencia, tehetség* (11,9%), 5. *fizikai attraktivitás* (11,8%), 6. *szeretet* (9,5%), 7. *empátia* (7,1%), 8. *altruizmus* (7%), 9. *ambíció, önbizalom* (4,4%), 10. *szorgalom, kitartás* (4,2%), 11. *vagyon, jólét* (4,2%), 12. *autonómia, önállóság* (4,1%), 13. *családszeretet* (4%), 14. *humor* (3,3%), 15. *népszerűség, elismerés* (3,3%), 16. *becsületesség* (3,3%), 17. *szuggesztivitás* (3%), 18. *maszkulinitás* (2,7%), 19. *siker* (2,4%), 20. *igazságosság* (2%), 21. *türelem, tolerancia, nyitottság* (2%), 22. *megfontolt-ság* (1,5%), 23. *optimizmus* (1,4%), 24. *mértékletesség* (1,4%), 25. *vallás* (1,4%), 26. *őszinteség* (1,3%), 27. *szerénység* (1,2%), 28. *agresszivitás* (1,1%), 29. *hazafiasság, nemzeti érzés* (1%), 30. *megbízhatóság* (1%), 31. *tudatosan etikus életorientáció* (0,8%), 32. *ökológiai érzékenység* (0,8%), 33. *boldogság* (0,7%), 34. *pacifizmus, erőszak-ellenesség* (0,7%), 35.

udvariasság (0,7%), 36. mindennapi gyakorlati jártasság (0,6%), 37. értelmes élet (0,6%), 38. lelki egészség (0,6%), 39. hedonizmus (0,5%), 40. egészség, higiénia (0,4%).

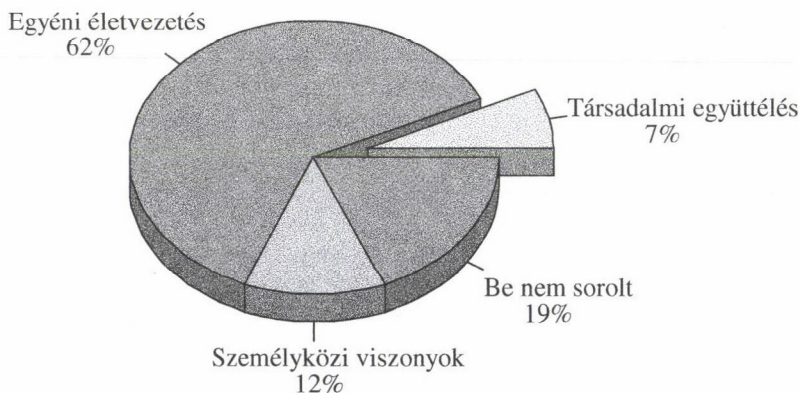
Az értékek példaképfaktorokhoz kötődésével kapcsolatban a következőket állapíthatjuk meg.

- Az egyes értékek/értékkategóriák alá tartozó válaszadók alacsony száma miatt sok esetben nem volt vizsgálható az adott érték és a faktorváltozó összefüggése, ezt a nehézséget az értékek összevonásával lehetett feloldani.
- Az értékek 27 százaléka elsődlegesen a család faktorhoz kötődött. Ezek között találjuk az empátiát, a szorgalmat, a tudást, a szeretetet, a becsületességet, az altruizmust, az optimizmust, az igazságosságot, az önbizalmat és a toleranciát.
- A média faktorhoz kapcsolhatók a szuggesztivitás, a szakmai siker/tehetség, a népszerűség, a vagyon és a szépség értékei (12%).
- Végül az iskolához kapcsolható a hazafiasság, a pacifizmus, a megfontoltság és részben a tudás (10%).

A megnevezett orientációs szempontok fele az érvényesülés, önmegvalósítás, mobilitási célok, a siker és a boldogság, azaz az egyén köré szerveződik. Ez az értékcsoport teszi ki az első értékműltések 62 százalékát (6. ábra). Az értékek további 28 százaléka a kölcsönösség, az empátia/szeretet, a család és a konvencionális morál (becsületesség, udvariasság) területén található, de mindenképpen az informális személyközi viszonyokra vonatkoztatható (az első említések 12 százaléka). Végül a megnevezett szempontok arányában és mintajelenlétében egyaránt legkisebb csoportját képezik a közösségre, a társadalmi együttélésre orientáló értékek (az első említések 6,4 százaléka).

6. ábra

Az orientációs értékek típusai



A kutatás ezen eredményei egyfelől visszatükrözik a magyar társadalom értéktudatának elsőként Hankiss Elemér által feltárt individualista/privatista meghatározottságát, azonban rávilágítanak a pusztán elméleti előfeltevések alapján készült felmérések hiányosságaira is. A kölcsönösség, az empátia, a személyes kapcsolatok etikája és részben az altruizmus

a többi érték jelenlétéhez viszonyítva kiemelt szerepet tölt be a 12–18 éves korosztály érték-választásaiban. A társadalmi együttélésre orientáló értékek jelentéktelen súlya azonban mindenképpen elgondolkodtató.

A definiált három értékszegmentum, mint azt korábban jeleztük, nem magyarázható a rendelkezésre álló kontrollváltozókkal. További, teljességre törekvő csoportképző szempont híján meghatározott értéktömböket emeltünk ki a 40 megnevezett értékből, és ezek viselkedését vizsgáltuk a példaképfaktorok és a rendelkezésre álló magyarázó változókkal összefüggésben. Négy értéktömb kiemelése járt sikerrel.<sup>12</sup>

Mindenekelőtt egy, a személyközi kapcsolatokra orientált csoport – olyan értékekkel, mint empátia, szeretet, altruizmus, türelem – és a megkérdezettek neme között rajzolódott ki kapcsolat. A lányok, talán nem meglepő módon, nagyobb affinitást mutatnak az interperszonális viszonyok meghatározó értékei iránt. Az értékcsoport mintán belüli súlya (az első említések között!) közel 10 százalékos, a valamilyen személyt választók között pedig 15 százalék. A tömb elsősorban a család faktorhoz (az ide tartozó példaképek 25 százalékához) és részben az iskola faktorhoz kötődik, azonban szinte teljesen hiányzik a médiaszereplőkhöz kapcsolt értékek közül. Az értékcsoportot a teljes mintán a lányok 13 százaléka választotta, szemben a fiúk 5 százalékaival.

Jól körvonalazható volt egy, a társadalmi együttélésre orientálódó (a súlyában ugyan nem túl jelentékeny) értéktömb, mely többek között az altruizmus, az igazságosság, az ökológiai érzékenység, a tolerancia és a pacifizmus szempontjait tartalmazta. A csoport teljes mintán belüli és a valamilyen személyt választók közötti súlya egyaránt 10 százalékos, elsősorban az iskola faktorhoz és kisebb részben (elsősorban az altruizmusnak és az igazságosságnak köszönhetően) a család faktorhoz köthető. A felekezeti iskolákban tanulók jóval a minta aránya felett neveztek meg a tömbhöz tartozó értékeket (20%), hasonló tendencia érvényesült a diplomával rendelkező apák gyermekeinél is (14%).

Két további, egymást részben átfedő értékcsoportot sikerült körvonalaznunk a személyre orientálódó értékkonglomerátumból. Az első az ún. „személyiségértékeket” tartalmazza: a fizikai vonzerő, az elismertség/népszerűség, a szuggesztivitás, az ambíció/önbizalom, a humor és a személyiség egyedisége tartozik ide. A tömb mintán belüli súlya 26 százalékos, a konkrét példaképet választók között 23 százalék. Elsősorban a média faktorhoz köthető, minden második megnevezett orientációs személy hordozza. A kontrollváltozók közül meghatározónak bizonyult az iskolatípus: a szakközépiskolások és az állami gimnáziumok tanulói közel 10 százalékkal az átlag felett választották az értékcsoport tényezőinek egyikét (ez elsősorban azonban a személyiség egyediségének e csoportokban kiemelt hangsúlyának köszönhető). Kiugróan alacsony volt azonban ugyanezen értékek jelenléte a felekezeti gimnáziumokban (mindössze 9%). A televíziózás mennyisége is meghatározónak bizonyult: a négy óránál többet tévézők harmada választotta ezt az értékcsoportot.

Végezetül létrehoztunk egy, az előzőhöz hasonló, de a médiasztárok által még inkább megtestesített értékhalmozatot, melyet média-értékcsoportnak neveztünk. Ez a tömb a következő értékeket tartalmazza: személyiségértékek a személy egyedisége nélkül, vagyon/jólét, szakmai siker/tehetség, hedonizmus és agresszivitás. A csoportmintán belüli súlya egyharmados, a valamilyen személyt választók között pedig 50 százalékos – azaz minden második választott példakép megtestesíti az adott értékcsoportot. A választott médiasztárok 80 százaléka hordozza az összevont értékek egyikét, míg a család és iskola faktor szereplőinek egyaránt csupán 30 százaléka.

Külön kiemelendő, hogy mindössze 45 olyan médiaszereplőt találtunk, aki a felsorol-

taktól különböző értéket is hordoz. Ezek: az életszeretet, az optimizmus és az autonómia, továbbá a sportolók között a kitartás, illetve a szerénység.

A média-értékcsoport tényezőit 10 százalékkal az átlag felett választották a 4 óránál többet tévézők és az általános iskolások. A felekezeti gimnáziumok tanulóinak viszont mindössze 9 százaléka szimpatizál ezzel az értékcsoporttal.

### Összegzés

Kutatási eredményeink alapján igazoltnak tekinthető, hogy:

1. a médianyilvánosság szereplői meghatározott értékcsoportokat közvetítenek,
2. ezeket az értékeket nagyobb valószínűséggel választják azok, akik az átlagnál több időt töltenek el a televízió képernyője előtt, azaz a populáris kultúra odaadóbb fogyasztói.<sup>13</sup>

Az értékválasztások egyik legfontosabb meghatározó tényezője a televíziózás. A tévénézés mennyiségét az apa iskolai végzettsége, az iskola típusa és a saját televíziókészülék birtoklása befolyásolta. Mintánkban a családok majdnem felében a gyermekeknek van önálló készülékük, emellett a legtöbb szülő meglehetősen engedékeny a televíziózás tekintetében, mely tevékenység egyébként is kiemelt szerepet tölt be a családok szabad idejében. A vizsgálat eredményei szerint mindez fokozottabban érvényes az alacsonyabb kulturális tőkével rendelkező családokra.

Az orientációs személyek kiválasztását meghatározó tényezők, tehát az apa iskolázottsága és a tévénézés elsősorban a média faktor választásának valószínűségére hatnak. A médianyilvánosság, a populáris kultúra szereplői csak meghatározott értéktípusokat testesítenek meg. Ezek egyfelől az életvezetés centrumává, a befektetéssé váló én szempontjait jelenítik meg, melyek különösen a munkaerőpiac kihívásaival vagy a továbbtanulással szembe-sülő középiskolások értékválasztásai között kerülnek előtérbe, bár egyes elemei, például a fizikai vonzerő, már az általános iskolások értéktudatában is kiemelt szerepet játszanak. Másfelől az új fogyasztói értékrend, a vagyon, a jólét, a siker sztereotipikus hordozói.

A fennmaradó szempontok jelentős része a család faktorhoz kötött. Néhány kivételtől eltekintve (hazafiasság, pacifizmus) az iskola orientációs személyei nem hordoznak olyan értékeket, amelyek elsődlegesen erre a csoportra jellemzők.

A felekezeti iskolák sajátos elkülönülése a vizsgálat minden szintjén igazolt. Úgy látszik, ezek az intézmények olyan oktatási és kulturális miliót hoznak létre, amely az ott tanuló fiatalokra értéktudatukban és az életüket orientáló személyek megválasztásában is az állami iskoláknál jelentősebb befolyással bírnak.

### JEGYZETEK

<sup>1</sup> Terestyéni Tamás: A magyarországi televíziós műsorkínálat változása a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek végéig. *JEL-KÉP*, 1999/1.

<sup>2</sup> David Riesman: *A magányos tömeg*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1973.

<sup>3</sup> Christopher Lasch: *Az önimádat társadalma*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

<sup>4</sup> Daniel Bell: *The cultural contradictions of capitalism*. New York, Basic Books, 19

<sup>5</sup> Idézi Mike Featherstone: *A test a fogyasztói kultúrában*. Budapest, Jászöveg Könyvek, 1997.

<sup>6</sup> A téma részletesebb kifejtése Axel Honneth: Az individualizálódás aspektusai. In *Elismerés és megvetés*. Jelenkor, 1997.

<sup>7</sup> Hankiss Elemér: *Kényszerpályán? A magyar társadalom értékrendszerének alakulása 1930 és 1980 között*. MTA Szociológiai Kutató Intézet, 1982.

<sup>8</sup> Hankiss Elemér: *Kelet-európai alternatívák*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1989.

<sup>9</sup> Hasonló következtetések Hammer Ferenc–Dessewffy Tibor: *A fogyasztás kísértete. Replika*, 1997. június.

<sup>10</sup> Angelusz Róbert – Tardos Róbert: Médiahasználat vagy médiafogyasztás? A televízió nézés egy új empirikus tipológiája. *Jel-Kép*, 1998/3.

<sup>11</sup> Falussy Béla: Média az idő mérlegén. *Jel-Kép*, 1997/3.

<sup>12</sup> Az értéktömbök mintán belüli súlyát az első említések alapján adjuk meg.

<sup>13</sup> Mivel a sztochasztikus kapcsolatok nem oksági viszonyok, önmagukban ezen eredmények nem igazolják, hogy a média hatására fogadták el a fiatalok a megnevezett értékeket.



Szilády Szilvia

## ERŐSZAK ÉS BRUTALITÁS A MAGYAR TELEVÍZIÓS MŰSORKÍNÁLATBAN

### *Általános szempontok a televízióban ábrázolt erőszak vizsgálatánál*

Kevés olyan területe van a kommunikációtudománynak, amellyel a kutatók annyit foglalkoztak volna, s olyan fokú társadalmi érdeklődésre tart számot, mint a televíziós erőszak. A témában végzett kutatások száma már 1993-ban kb. 5000-re volt tehető (Kunczik 1993). Erősen eltérnek a vélemények a médiális erőszak hatásának megítélését illetően mind az egyes tudósok, mind az egyes országok között. Az USA-ban, ahol a vizsgálatok a legrégebben és a legnagyobb intenzitással folynak, és mára már számos kutatási eredmény került napvilágra, a legerősebben tartja magát az a vélemény, hogy a médiális erőszak mind rövid, mind hosszú távú hatása bizonyítható (National Institute of Mental Health 1982). Nem árt azonban ezeket az eredményeket némi óvatossággal kezelni, miután a kutatások nagy része laboratóriumi körülmények között zajlott, tehát eredményeik a valós életre csak nagy elővigyázatossággal interpretálhatók (például Bandura, Berkowitz kísérletei).

George Gerbnernek (1980) a televízióban mutatott erőszakkal kapcsolatos vizsgálatai szerint az amerikai televíziós csatornák főműsoridejük 70 százalékában erőszakot tartalmazó műsorszámokat sugároznak, s óránként átlag 5,7 erőszakos cselekedetet mutatnak. Ez az arány a hétvégi gyermekműsorok tekintetében még rosszabb a maga 92 százalékos, illetve óránkénti 17 darabos átlagával. Átlagos napi tévénézési időtartalnál, ami az amerikai gyermekek esetében három és fél óra, ez azt jelenti, hogy egy gyermek 12 éves koráig 244 185 erőszakos tettet és 14 000 halottat lát (Winterhoff-Spurk 1986). Ezek az adatok természetesen mindenki számára rémisztőleg hatnak.

Annak ellenére, hogy a helyzet Németországban sem jobb – a német televíziók adásonként átlagban 11,1 erőszakos tettet mutatnak 5,6 percen át (Media Control 1985) –, a téma szakértői némileg visszafogottabban fogalmaznak, és többnyire úgynevezett „hatásveszélyről” (Wirkungsrisiko) beszélnek. Ez azt jelenti, hogy bár összefüggés nem mutatható ki a fikciós, valamint a társadalomban valóban jelen levő erőszak között, mégis abból a veszélyből kell kiindulni, hogy ez az összefüggés létezik.

Sokáig tartotta magát az úgynevezett katarziszelmélet, amelynek legfőbb képviselője, Feshbach később maga is felülbírált hipotézisét, miszerint a televízióban látott erőszak hatására a nézőben felgyülemlett agresszív érzelmek csökkenhetnek, sőt meg is szűnhetnek a látott erőszakos cselekményben való közvetett részvétel által. Annak ellenére, hogy még a hetvenes években is történtek kísérletek az állítás igazolására (Keupp 1971), mára a

katarziselmélet a szakértők körében elutasításra talált, miután a későbbi kutatások ennek rendre ellentmondtak (Groebel–Gleich 1993; Meyn 1996).

A témában felgyülemlett rengeteg kutatási eredmény különböző teóriák megfogalmazásához vezetett, amelyek ismertetése túllépné ennek a tanulmánynak a kereteit (stimulációs elmélet, habitualizációs elmélet, inhibíciós elmélet stb.). A médiában ábrázolt erőszak nézőkre gyakorolt hatását vizsgálva a tudósok abban azonban egyetértenek, hogy ennek mechanizmusa nem egyszerű és nem direkt, azaz nem mondhatjuk, hogy azok a nézők, akik a média kínálatából sok erőszakot „fogyasztanak”, maguk is agresszívak lennének, vagy magát az erőszakot pozitívan ítélnék meg. Ugyanakkor az erőszak megjelenítése bizonyos körülmények között kedvez ezen magatartásmódok kialakulásának. Így az erőszak hatása függ a néző típusától, a tévézés körülményeitől, a látott agresszió mértékétől és módjától. Különösen alkalmas a néző agresszivitásának növelésére a filmek által közvetített erőszak (Vetró–Csapó 1991, 36.):

1. ha a képernyőn vagy a moziban, élő, valós szereplők előadásában jelenik meg, vagyis nem rajzfilm vagy tudományos-fantasztikus film;
2. ha az erőszakot tartalmazó program a valós élet eseményeit eredeti felvételen közvetíti;
3. ha gyermekek vagy serdülők a nézők;
4. ha a nézők előzőleg frusztrált állapotban voltak;
5. ha a néző maga agresszív viselkedésű;
6. ha a néző szokásos agressziórepertoárja a látottakhoz hasonló.

Olyan longitudinális vizsgálatokból, mint amilyeneket Lefkowitz és munkatársai végeztek, sajnos még kevés áll rendelkezésünkre, s habár ezen eredményekkel sokan egyértelműen bizonyítani vélik a televízióban mutatott erőszak hosszú távú személyiségkárosító hatását, mások megalapozott kételyeiknek adnak hangot (például Kunczik 1975).

Lefkowitz és munkatársai (1972) vizsgálataik nyomán azt tapasztalták, hogy magas korreláció áll fenn az erőszakos műsorok nézése és az agresszív viselkedés között. Először 875 nyolc- és kilencéves gyermek televíziós szokásait vizsgálták aszerint, hogy milyen mértékben preferálnak erőszakot tartalmazó műsorokat. Tíz évvel később a csoportból 427 fiataalt újravizsgáltak, és megállapították, hogy akik nyolcéves korukban előszeretettel néztek erőszakos műsorokat, azok tizenkilenc éves korukra agresszívvabbak lettek, mint akik a televíziós erőszakból kevesebbet konzumáltak. A kutatók egyúttal arra a következtetésre jutottak, hogy a korreláció független a család szociogazdasági helyzetétől, a szülők nevelési stílusától, a gyermek intelligenciaszintjétől, valamint attól is, hogy a gyermek hány órát tölt a tévé előtt. Ugyanakkor egyes szociokognitív tényezők döntőnek bizonyultak:

- a néző milyen mértékben azonosította magát az agresszív karakterrel;
- mennyire hiszi, hogy az erőszak elfogadott módja egy cél elérésének;
- mennyire hiszi, hogy a tévé valóban ábrázolja az életet.

### *Az agresszor mint modell*

A gyermekfejlődés elmélete szerint a csecsemők és a kisgyermekek elsősorban a körülöttük levők cselekedeteinek utánzása révén szocializálódnak. Szüleik, nevelőik véleményének és ítéleteinek formájában sajátítják el a társadalom értékrendszerét, normáit, vi-



selkedésszabályait, vagyis az utánzás és hasonulás szakadatlan folyamataként tanuljuk meg, mit tilos és mit szabad. Ezt a tanulási módszert nevezi a pszichológia obszervációs tanulásnak, amely azt jelenti, hogy „a modell<sup>1</sup> pusztá megfigyelése elegendő ahhoz, hogy a gyermek – akarva-akaratlanul – cselekvéseit elsajátítsa” (Ranschburg 1995, 122.).

Az obszervációs tanulás elméletéből kiindulva több kutató annak a meggyőződésének ad hangot, hogy az erőszakot tartalmazó szórakoztató műsorok a nézőket – mindenekelőtt a gyermekeket és az ifjúságot – viselkedésmintákkal látják el, amelyek többnyire latensek maradnak, azonban adekvát feltételek mellett antiszociális magatartásban manifesztálódnak. Miután az agresszív magatartás túlnyomórészt tanult, következőképpen felmerül a kérdés, hogy a gyermekek folyamatos konfrontációja az agresszív tévémodellekkel mennyiben befolyásolja a gyermekek személyiségfejlődését. Számos kísérlet bizonyítani véli (Bandura–Ross–Ross 1963), hogy a gyermek képességének megfelelően az obszervációs modell viselkedését mindig megtanulja. Az azonban, hogy a viselkedést alkalmazza-e (akár a megfigyelt, akár az eredetitől eltérő helyzetben), az identifikált normarendszerének függvénye.

Emellett Bandura és Huston (1961) hatéves gyermekekkel végzett kísérletei egyértelműen igazolták, hogy az agresszió olyan viselkedésforma, melyet gyermekek – különösen a fiúk – a viselkedés egyéb típusainál sokkal szívesebben utánoznak. Az elsajátítás képessége ugyan független a nemtől, a nők azonban az agresszív viselkedést ritkábban alkalmazzák. (A kísérletek egyik érdekes felismerése, hogy a nőknek egyáltalán nem jelent problémát az agresszív férfimodellekkel azonosulni.)

Egy német – a Bundestag felkérésére készült – szakértői bizottsági jelentésből<sup>2</sup> kiderül, hogy a filmek agresszív modelljeinek hatása mindenekelőtt azoknál a kiskorúaknál valószínűsíthető, akik személyiségstruktúrájukból vagy szociális háttérükből fakadóan hajlanak az erőszakos magatartásra. Különösen áll a megállapítás azon gyermekek és fiatalok csoportjára, akiknek környezetében az érdekek keresztülviteléhez és a felmerülő konfliktusok megoldásához alkalmazott erőszak mindennapos. Amennyiben a filmekben hasonló magatartásminták jelennek meg, mint amelyeket a saját környezetükben is tapasztalnak, az erőszak mint a konfliktusok megoldásának lehetséges vagy egyetlen hatékony eszköze megerősítést nyer. (Ezt nevezik „duplaadag-effektusnak”).

Bizonyítottan modellalkotó erőt tulajdonítanak a kutatók ezenkívül olyan tényezőknek, mint a státus, hírnév, kompetencia stb. Bauer (1981) vizsgálatai során arra a következtetésre jutott, hogy az erős, sikeres, a néző számára attraktív hősnek különösen a bizonytalan, könnyen befolyásolható, tapasztalatlan nézők körében van modellértéke, mint amilyenek a gyermekek és a fiatalok. Rámutatott, hogy főleg fiataloknál figyelhető meg erős azonosulás, ami a megjelenésre, a mozdulatokra és a magatartásra is kiterjed.

### *A jutalmazott agresszió*

A médiális erőszak hatásának megítélésében egy, a kutatók által kiemelten kezelt aspektus: az erőszak alkalmazásának olyan bemutatása, mint céljaink elérésének, illetve a konfliktusok megoldásának sikeres és hatékony eszköze. Amennyiben a filmbeli erőszak az elkövető számára büntetés vagy bárminemű negatív következmények nélkül marad, nagyban valószínűsíthető, hogy a néző az erőszakos magatartást pozitívan ítéli meg, és maga is alkalmazza érdekeinek sikeres keresztülviteléhez. Bandura (1963; 1965) az utánzásos szokás elsajátítását vizsgáló kísérletei nyomán kimutatta, hogy ha az agresszor a filmben bün-

tetést kapott, a gyermekek kisebb hajlandóságot mutattak a filmbeli magatartás utánzására, mint amikor az erőszakos cselekedetet jutalmazták, vagy reakció nélkül maradt.<sup>3</sup>

Ugyancsak a fentiek érvényesek arra az esetre, ha a környezet legitimálja az erőszakos cselekedetet, s a film annak a véleménynek ad hangot, hogy az áldozat jól megérdemelt büntetését kapta. Többször kimutatták, hogy az erőszak igazolása növeli az agresszív hatást (Berkowitz – Rawling 1963), mint ahogy a televízió által közvetített életközeli agresszív viselkedésminták is.

### *Az agresszió képi megjelenítése*

A német szakértők véleménye szerint a néző személyiségstruktúrája és szociális háttere mellett az erőszak megjelenítésének módja és formája játszik a hatás szempontjából döntő szerepet, vagyis a hangsúly nem annyira azon áll, hogy egy film erőszakot tartalmaz, hanem hogy ez miként történik. A Mannheimi Egyetemen végzett kutatások szerint (1000 nézőn különböző módszerekkel tesztelve különböző filmbeli erőszakos jeleneteket azon céljal, hogy megállapíthassák, ezek hatására milyen mértékben változik a nézők agressziópotenciálja) azok a filmek, amelyek az erőszak következményeit az áldozatok szemszögéből ábrázolták, s a történet felépítése és dramaturgiája a néző szimpátiáját az áldozat számára igyekezett megnyerni, a legdrasztikusabb jelenetek ellenére a nézőknél agressziót építenek le (Grimm 1992). Az erőszak áldozatával való azonosulás az erőszak-alkalmazás negatív megítélésének kedvez, s a néző a valóságos életben megpróbálja az áldozatéhoz hasonló situációkat elkerülni. Amennyiben a film az erőszakot az elkövető szempontjából jeleníti meg, anélkül, hogy a tett következményeit az áldozatra nézve bemutatná, az agressziópotenciál a nézőben növekszik. Ha a néző az agresszorral szimpatizál, és az áldozat iránt nem érez sajnálatot, a film azt a benyomást tükrözi, hogy az erőszak legitim, normális eszköz célja elérésének érdekében. Ezáltal növekszik a nézőben az erőszak alkalmazásának készsége a valóságos környezetben is.

Belson (1978), aki tizenkét éven át vizsgálta a tévés erőszak megjelenési formája és a viselkedés megváltozása közötti összefüggést, ugyancsak hasonló következtetésre jutott. Véleménye szerint a realiztikus ábrázolású, könnyen utánózható, spontán és kellemetlen következmények nélküli erőszak hat a leginkább a nézőre. Ugyanakkor az erőszakot ábrázoló rajzfilmek, sci-fi, sportközvetítés szerinte nem vezetnek agressziónövekedéshez. Ezzel szemben Bandura (1965) kísérletei a szimbolikus és reális modell hatását vizsgálva megállapították, hogy mindkét esetben a viselkedés megváltozásához vezet, habár a valós modell az imitáció szempontjából hatékonyabbnak mutatkozott. Más laborkísérletek is bizonyítják, hogy a gyermekek a rajzfilmfigurák viselkedését imitálják (Undeutsch 1974).

### *Az agresszív hatást kiváltó feltételek rövid összefoglalása*

Comstock (1978, idézi Vetró–Csapó 1991) összefoglalta a műsorok vizsgálatánál azokat a lényegi szempontokat, amelyekről a kísérletek bebizonyították, hogy a nézőkben fokozódó agresszivitást idéznek elő:

1. jutalom adása vagy a büntetés elmaradása az elkövetett erőszakért;
2. az erőszak jogosságának beállítása;
3. az áldozatnak mint a való élet áldozatának ábrázolása;

4. a tettesnek mint a nézőhöz hasonlító személynek ábrázolása;
5. az erőszaknak mint kifejezetten rosszakaratúnak és szándékos sérülést okozónak az ábrázolása;
6. az erőszaknak mint valósnak és nem kitaláltnak ábrázolása;
7. a néző számára tetszetős erőszak;
8. igen izgalmas tartalom, akár erőszakkal, akár anélkül;
9. kritika nélkül bemutatott erőszak.

A National Television Violence Study keretében elkészült legújabb amerikai tartalom-elemzés a tanulságokat – figyelembe véve a médiális erőszak káros hatásai közül nemcsak az agresszív magatartásminták közvetítését, hanem a szorongáskeltést, valamint az erőszakkal szembeni közömbösség előidézését is, ezen káros hatások kialakulását valószínűsítő tartalmi jellemzőket – a következőképpen foglalta össze<sup>4</sup>:

Kontextuális faktork	A médiális erőszak hatása		
	Tanulás	Félelem	Elfásultság
Vonzó agresszor	(+)		
Vonzó áldozat		(+)	
Jogos erőszak	(+)		
Jogtalan erőszak	(-)	(+)	
Fegyverek jelenléte	(+)		
Az erőszak extenzív és explicit ábrázolásmódja	(+)	(+)	(+)
Realisztikusan ábrázolt erőszak	(+)	(+)	
Jutalmazás	(+)	(+)	
Büntetés	(-)	(-)	
A fájdalom és szenvedés ábrázolása	(-)		
Humor	(+)		(+)

(+) Valószínű növekedés

(-) Valószínű csökkenés

### *Különleges szempontok a televízióban ábrázolt erőszak vizsgálatához*

Az eddig felsoroltakon túl a gyermek- és ifjúságvédelem gyakorlatában a kutatók fontos jelentőséget tulajdonítanak még a néző életkorának. Mindenekelőtt a gyermek azon életkortól függő képességének, meg tudja-e ítélni, hogy a film fikció, nem a valóság leképezése, hanem a képzelet szüleménye. Ennek a képességnek a kialakulását általában a gyermek nyolcadik életévére teszik. Természetes körülmények között végzett kísérletek (Liebert 1972) vizsgálták a televíziós műsorokat, amelyek óvodás korú gyermekekben, illetve tizenéves fiúkban agresszív magatartást váltottak ki. Óvodáskorúakban olyan rajzfilmek váltottak ki agresszív hatást, mint a *Superman*, míg a tizenévesekre olyan filmek, gyakoroltak negatív hatást, mint a *Minden lében két kanál*, a *Zorro*, vagy a *Zombie*.

Emellett számos, a filmen látottak értelmi feldolgozásának mértékét vizsgáló kutatás bizonyítja, hogy a gyermekek tízéves kor alatt gyakran nem képesek a filmeket egész történetként megérteni, a komplex cselekményvonalat követni, vagyis a cselekmények és követ-

kezményeik közötti összefüggés számukra rejtve marad (Singer és munkatársai 1980; Collins 1975). Ebből következően a kisebb gyermekekre az erőszakos cselekmények direkt hatnak, úgy, mintha csak elszigetelt cselekmények lennének, amelyek nincsenek összefüggésben az agresszió motivációjával és a következményekkel (Vetró–Csapó 1991, 34.). Azáltal, hogy a gyermekek bizonyos kor alatt a filmben látottakat jelenetek halmazaként élik meg, vagyis nem képesek a cselekménysort logikusan összekapcsolni a kiváltó okoktól a következményekig, megkérdőjelezhető azon vélemények helytállósága, amelyek „a végén a jó győz, a gonosz bűnhődik” séma agressziópotenciál-csökkentő hatására hivatkoznak. Itt szükséges megemlíteni, hogy a büntetés időzítésének rendkívül fontos szerepe van, mint ahogy ezt már több kísérlet is igazolta (Walter–Parke–Cane 1965; Banks–Vogel–Sprott 1965)<sup>5</sup>. Ennek ellenére a legújabb amerikai felmérés szerint,<sup>6</sup> amely az erőszak következményét aszerint vizsgálta, hogy a büntetés még ugyanabban a jelenetben bekövetkezik-e, arra az eredményre jutott, hogy az erőszakos cselekedetek 75 százalékában nem büntetik az agresszort.

Mindebből következik, hogy egyrészt rendkívül fontos, hogy a gyermekek csak az életkoruknak megfelelő műsorokat nézzék meg, mert a kiragadott események károsan befolyásolhatják magatartásukat, másrészt a televízióban ábrázolt erőszakra, mindenekelőtt a gyermekműsorokban, különleges figyelmet kell fordítani. Így például döntő szempont a kisebb gyermekek számára készült filmek és műsorok agressziótartalmának megítélésénél, hogy az erőszak, illetve az erőszakos jelenet okozta érzelmi feszültséget milyen időközönként oldjuk fel, azaz hogy az erőszakos cselekmény és negatív következménye a gyermek számára érthető legyen.

Egy további specifikus szempont az erőszakot tartalmazó műsorok gyermekekre gyakorolt hatásának vizsgálatánál az agresszív tett elkövetőjének szándékossága. Ugyan a kutatások többségénél az agresszió meghatározásának koncepciója a szándékosságon alapul (Bandura 1973; Berkowitz 1962) – gondoljunk csak egy fékező villamosnál az egymás lábára lépő emberekre –, elhanyagolhatatlan és figyelmen kívül hagyhatatlan az a tényező, hogy a morális megítélési képesség ugyancsak az életkor függvénye. Hogy egy cselekedetet hogyan ítélünk meg, az a szándékon vagy a tényleges következményen múlik. Hét-nyolc éves kor alatt a gyermekek még a tett következményének alapján ítélnek, a cselekvést vezérlő enyhítő körülmény nem létezik, a szándékot nem veszik figyelembe (Mérei F.–V. Binét 1997). Ezt példával illusztrálva: három pohár véletlen leverése súlyosabb tettetnek hat, mint egy szándékosan eltört pohár.

Mindebből világosan kitűnik, hogy a televízió befolyásának mindenekelőtt a gyermekek vannak kitéve. Azáltal, hogy a filmekben a különböző viselkedésminták vizuálisan jelennek meg, jóval egyértelműbben és világosabban hatnak, mint a szülők szóbeli utasításai a helyes magatartást illetően. Ezek gyakori konfliktusokat okoznak a családi nevelésben, miután gyermekeik kevésbé tekintik az ő magatartásukat követendőnek. A gyermekkorra alapvetően jellemző a kritikátlan utánzás, más emberek cselekedeteinek másolása. De az utánzástól még a serdülők sem mentesek. A gyermek fejlődésében meghatározó jelentőséget tulajdonítanak a tizenkettedik és tizenhatodik év közötti életkorak, miután ebben az időszakban alakul ki a gyermek vilásképe és értékrendszere. Az ifjúság olyan eszményképet keres, amely számára követendő példa lehet, s a televíziós hősök azonosulási igényt ébreszthetnek.

Végül szükséges megemlíteni a filmrealitás és a néző valóságos helyzetére vonatkozathatóság mértéke közötti összefüggést mint hatás-valószínűsítő tényezőt. Eszerint a nézőre saját valóságától (környezetétől) térben és időben távol álló erőszakos cselekmény kevés-

bé gyakorol hatást, mint ha a hasonlóság mértéke kisebb a filmbeli valóság és a fiatakorú néző situációja között. Ezért szükséges megemlíteni, hogy az erőszak hatása – ahogy erre már korábban utaltunk – a realitásra vonatkoztathatóság mértékétől, s így műfaji típusoktól függően eltérhet.

### Rajzfilmek

A rajzfilmek káros hatásának a megítélése a legvitatottabb. Kevésbé zavaró az ellentmondó vélemények halmaza, ha a rajzfilmekben belül műfaji kategóriákat veszünk figyelembe, és különbséget teszünk az ún. klasszikus rajzfilmek és a manapság egyre inkább elterjedt akciórajzfilmek között.

A rajzfilmben ábrázolt erőszak ártalmatlanságát bizonygató vélemények elsősorban két ismérvet szoktak állításuk bizonyítására felhozni: egyrészt a gyermek viszonylag korán kialakuló képességét, hogy különbséget tud tenni fikció és realitás között, amelyet egyes kutatók nyolcéves korra, mások korábbra teszik; másrészt hogy a gyermekek jóval differenciáltabban ítélik meg az erőszakot, mint ahogy azt mi, felnőttek gondoljuk. A rajzfilmek erőszakosságára egyik gyakran említett példa a *Tom és Jerry*. Sok szülő elborzadva nézi Tom, a macska és Jerry, az egér erőszakos cselekedetekben bővelkedő, permanens harcát, és úgy gondolja, ha a műsorszolgáltató nem veszi figyelembe a gyermeke érdekét, neki kell eltüntetnia a tévénézéstől.

Egyes kutatók szerint (például Kunczik 1987; Rogge 1990) ezek a rajzfilmek nem jelentenek valós veszélyt a gyermekekre, mivel ők ezeket nem találják erőszakosnak, hanem egyszerűen csak komikusnak.<sup>7</sup> A humort általában az erőszakos hatás kialakulásának enyhítő eszközeként ítélik meg, amely hozzásegít, hogy a gyermek felismerje: az agresszióknak nincsenek megváró következményei, azaz nem valódi. Vetrő–Csapó (1991) ezt azzal magyarázza, hogy a nem realitásközelű rajzfilmekben az erőszak elveszti valóságát, és a gyermeknek a valódi élethelyzetekben nem jut az eszébe, hogy a filmen látott agresszív cselekedetet utánozza.

Példánkra visszatérve, a gyermekek tehát tisztában vannak azzal, hogy a macska és az egér a cselekmény során számos olyan situációba kerül, amelyet a valóságban nem élnének túl, itt azonban nemcsak nem történik semmi bajuk, de a film végére még ki is békülnek. A rajzfilm sikere azonban mindenekelőtt abban rejlik, hogy a kisegér újra és újra felül tud kerelkedni a macskán, s ezáltal a gyermek ún. típusos vágyképletei elevenednek meg, amelyek a hétköznapi gyermek–felnőtt viszony megfordításán alapulnak.

Ha elfogadnánk is ezt az argumentációt, és nem feltételeznénk, hogy olyan kisebb gyermekek is nézik ezeket az ún. klasszikus rajzfilmeket, akik még nem tudnak különbséget tenni realitás és fikció között, semmiképpen nem tartható ezen álláspont – ahogy Gleich–Groebel helyesen hívja fel erre a figyelmet – a többnyire Japánban gyártott, realiztikus, naturalisztikus ábrázolásokról híres akciórajzfilmek esetében.

Ezenkívül fontosnak tűnhet megjegyezni, hogy a humor kétélű fegyver. Egyrészt bagatellizálja az erőszakot, másrészt az öncélú agresszió olyan hétköznapi formáit teszi a gyermek szemében elfogadhatóvá, mint például a kötekedés vagy a káröröm.

### Kalandfilmek, westernfilmek

A többnyire a múltban játszódó kalandfilmek, az ún. kosztümös filmek, valamint a westernfilmek távol esnek a magyar hétköznapi világától, ezért nem jelentenek potenciális veszélyt (Vetrő–Csapó 1991).

## Krimik, bűnügyi történetek

Többnyire olyan történeteket mesélnek el, amelyek környezetünkben is előfordulhatnak. A gyermekekre, fiatalkorúakra gyakorolt hatás vizsgálatánál nem szabad szem elől téveszteni: a műfaj lényege, hogy az erőszakos tett elkövetőjét csak a történet végén leplezik le, anélkül, hogy a tett következményei megmutatkoznának. (A történet rendszerint véget ér a rejtély felderítésével.)

## Akciófilmek, horrorfilmek

Műfajuk lényegéből adódóan (erőszakos cselekedetek sorozata, illetve szorongáskeltés) a gyermekekre való káros hatása a leginkább feltételezhető. Több eset került napvilágra, ahol az akcióhősök követendő példává váltak (Rambo, Nindzsa harcosok), s ez végzetes következményekkel járt, illetve a gyermekek üldöztetési szorongásai miatt nemegyszer pszichiátriai kezelésre szorultak. (Ismertetett esetek: Vetró–Csapó 1991.)

## Öngyilkosság

Gould és Schaffer (1986) kutatási eredményei arra hívták fel a figyelmet, hogy a televízióban sugárzott kitalált öngyilkossági történetek – főként a fiatalabb nézőkben – megváltoztathatják az öngyilkossághoz való viszonyt, s mivel hatásuk aszerint, hogy provokálnak-e vagy gátolnak, előre megjósolhatatlan, a műsorhely megválasztásánál különös óvatossággal kell tehát kezelni őket, mert akár halálos következményük is lehet. Phillips és Cartensen (1986) vizsgálatai bebizonyították a televízióban ábrázolt szuicid cselekmény serdülökre, különösen a serdülő lányokra gyakorolt káros hatását.

## Erotika és erőszak

A szexualitás ábrázolásának televízióban megengedhető mértéke és a pornográfia káros hatása a gyermek pszichoszexuális fejlődésére legalább annyira foglalkoztatja a közvéleményt, mint az erőszak, s ennek megfelelően számos vizsgálat foglalkozott a kérdéskörrel (Malamuth és Doennerstein 1984; Selg 1986; Huesmann és Malamuth 1986). Miután jelen kutatás a média és az erőszak viszonyát vizsgálja, a témát csak olyan mértékben érinti, amennyire a szexualitás és az agresszió együttesen jelenik meg. Tannenbaumnak és Zilman-nak (1971), akik az *arousal* (fokozott készenléti állapot) szerepét kutatták az erőszakot tartalmazó műsorok hatásának vizsgálatában, sikerült rámutatniuk az erőszakos tartalom és a szexuális ingeranyagok kombinációjának agressziót növelő hatására. Míg a korábbi vizsgálatok azt mutatták, hogy a nem agresszív, de izgatóbb erotikus filmek agresszívebb viselkedést váltanak ki, mint a kevésbé izgató, de agresszív profi bokszmérkőzések, későbbi kísérletek igazolták, hogy az erotikát és erőszakot egyaránt tartalmazó helyzetek agresszívebb viselkedéshez vezettek, mint a csak erotikát tartalmazó jelenetek.

## *A televíziós erőszak és a gyermekek, fiatalkorúak védelme: törvényi szabályozások*

### 1. Szupranacionális szervezetek

**EU-direktíva:** Televízió Határok Nélkül (Television without frontiers /3.10.1989.)

Az 5. fejezet 22. paragrafusa megtiltja azon műsorok sugárzását, amelyek károsan befolyásolják a gyermekek és fiatalkorúak fizikai, mentális vagy morális fejlődését, különös

tekintettel a pornográf vagy indokolatlan erőszakot tartalmazó műsorokra, kivéve, ha az adásidő megválasztásával vagy egyéb technikai módon biztosítható, hogy a gyermekek és fiatalok a műsort nem hallhatják vagy/és láthatják.

**Európa Tanács:** A Határontúli Televíziózás Európai Egyezménye (European Convention on Transfrontier Television /5. 5.1989.)

II/7. A műsorszolgáltató felelőssége c. fejezet foglalkozik a műsorpolitikával kapcsolatos alapvető kérdésekkel, és ennek 1.b pontja konkrétan állást foglal az erőszak aránytalan jelenléte ellen. Ezen túlmenően (2. pont) megtiltja azon műsorok sugárzását, amelyek károsan befolyásolják a gyermekek és fiatalok fizikai, mentális vagy morális fejlődését, ha a sugárzás ideje alapján valószínűsíthető, hogy a gyermekek és fiatalok a műsort nézhetik.

## 2. Egyes országok szabályozásai

**Amerikai Egyesült Államok: The Television Code** (A National Association Broadcasters által elfogadott műsorszórás alapelvek)

A gyermekek iránti felelősség hangsúlyozása – és az ebből fakadó megkötések – mellett a törvény a műsorokkal kapcsolatos különleges elvek fejezetében kimondja, hogy a tévétársaságoknak figyelembe kell venniük a családi környezetet, amely műsoraik nézésének sajátos vonása. Ebből kifolyólag azokat a szórakoztató műsorokat, amelyek nem alkalmasak arra, hogy az egész család nézze, időbeli korlátoknak veti alá. Ezeket 18 és 20 óra között sugározni nem szabad, illetve ha erre mégis sor kerül, a nézőket figyelmeztetni kell.

A törvény IV. fejezete „A műsorokkal kapcsolatos különleges elvek” címszó alatt, ezen belül az 1.A pontban foglalkozik konkrétan az erőszak kérdésével: „Az erőszak – legyen az fizikai vagy pszichológia természetű – csak felelősséggel kezelt kontextusban mutatható be, nem alkalmazható mértéktelenül. Azoknak a műsoroknak, amelyekben az erőszak is szerepet kap, be kell mutatniuk a következményeket az áldozatokra és az elkövetőkre. Az erőszakot bemutató részeknek kerülniük kell a túlzást, az önkényességet és az instruktív jelleget. Az erőszak önmagáért való alkalmazása és a brutalitás vagy a fizikai agónia részletes bemutatása – kép vagy hang útján – nem megengedhető.”

**Németország:** az erőszak médiában való ábrázolásának megengedhető módját szövetségi szinten elsősorban a német büntető törvénykönyv szabályozza. Az StGB 131. § megtiltja olyan műsorok gyártását, importját és sugárzását, amelyek kegyetlen és embertelen, erőszakos tetteket oly módon ábrázolnak, hogy ezeket ártalmatlannak vagy éppen dicsőségesnek tüntetik fel, vagy a folyamat embertelenségét oly módon mutatják be, hogy az az emberi méltóságot sérti. A tulajdonképpeni utólagos cenzúra elsődleges célja már magának a gyártásnak megakadályozása.

A gyermekek és az ifjúság védelmével foglalkozó további szabályozásokat a szövetségi államok közötti többször módosított szerződés, az ún. Rundfunkstaatsvertrag tartalmazza. Az I. fejezet 3. paragrafusának 2. pontja szerint tilos olyan műsorszámok sugárzása, amelyek károsan befolyásolják a gyermekek és fiatalok fizikai, mentális vagy morális fejlődését, kivéve ha a műsorszolgáltató az adásidő megválasztásával vagy egyéb módon gondoskodik arról, hogy a gyermekek és fiatalok a műsort nem hallhatják vagy/és láthatják. Azoknál a filmeknél, amelyek nyilvános vetítésénél a 12 év fölötti korhatár lett megállapítva, az adásidő megválasztásánál a műsorszolgáltatónak tekintettel kell lennie a

fiatalabb gyermekek (12 év alatti) javára és érdekeire. Filmek, amelyeknél az alsó korhatár 16 év fölött lett kijelölve, 22 és 6 óra között vetíthetők. Végül, azok a filmek, amelyek 18 év alattiaknak nem ajánlottak, televízióban csak 23 és 6 óra között sugározhatók. A műsor-előzetesek csak abban az időpontban vetíthetők, amikor maga a film, amelyet a műsor-előzetes ajánl, műsorra tűzhető. A korhatárok megállapítását egy, az ifjúságvédelem, az egyház, a minisztériumok és a filmipar képviselőiből álló önszabályozó testület, az FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) végzi. A mozikban nem vetített vagy a videotékákban nem forgalmazott, így korhatárral nem ellátott tévéfilmek, sorozatok stb. esetében ugyancsak egy önszabályozó testület bírálja el a műsorszámok vetíthetőségének kérdését, amennyiben erre a műsorszolgáltató törvényben előírt (a belső kontrollt ellátó) ifjúságvédelmi megbízottja igényt tart.<sup>8</sup>

**Ausztria:** az osztrák Rundfunkgesetz<sup>9</sup> kimondja, hogy az ORF műsorainak mind formai, mind tartalmi szempontból tiszteletben kell tartaniuk az emberi méltóságot és mások jogait. Az ezen túlmenő korlátozásokat az ifjúságvédelem kategóriájába utalja.

Az osztrák törvény 2.§-a szerint a televízió nem sugározhat olyan műsorokat, amelyek a kiskorúak testi, szellemi vagy erkölcsi fejlődését *súlyosan* károsíthatják. Különösen vonatkozik ez a pornográfiára és az erőszak indokolatlan bemutatására. Azoknál a műsoroknál, amelyek a kiskorúak testi, szellemi vagy erkölcsi fejlődését károsíthatják (nem súlyosan), az adásidő megválasztásán keresztül kell a kiskorúak megóvásáról gondoskodni.

Az ORF 1993 áprilisában elfogadott alapelvei<sup>10</sup> döntő kritériumként kezelik a kontextust, amelyben az erőszak megjelenik. Az ORF nem sugároz olyan műsorokat, amelyek az erőszakot és a háborút magasztalják, az önkényes igazságszolgáltatást propagálják, az erőszakot öncélúan ábrázolják (példaként a küzdősport-filmeket említik), vagy az erőszakot és a szexualitást együttesen ábrázolják.

Különleges óvatossággal kezelendők a realiztikusan ábrázolt erőszakos jelenetek, miután identifikáció lehetőségét a leginkább valószínűsítik. A műsorkészítők, illetve a programszerkesztők általános szabályként alkalmazhatják, hogy minél realiztikusabb egy jelenet, az erőszak a jelenetben annál kevésbé lehet jelen.

A gyermekműsorokkal kapcsolatosan az alapelv kimondja, hogy már a kisiskolások képesek a fiktív és a reális erőszak között különbséget tenni, így a klasszikus rajzfilmekben és a burleszkekben ábrázolt erőszak többnyire nem jár káros befolyással.

### 3. A magyar szabályozás

A törvény a gyermekek és fiatalok védelméről a következőképpen rendelkezik (II. Fejezet. A műsorszolgáltatás elvei és szabályai. A rész 1. Cím. Alapelvek. 5.§):

„(3) Nem szabad kiskorúaknak szánt műsorszámokban erőszakos magatartást követendő példaként megjelenítő képeket vagy hangokat közzétenni.

(4) A kiskorúak személyiségfejlődésére ártalmas, így különösen az erőszak öncélú alkalmazását magatartási mintaként bemutató, illetőleg a szexualitást öncélúan ábrázoló műsorszámot csak 23.00 és 05.00 óra között lehet közzétenni. Közzététel előtt erre a közönség figyelmét fel kell hívni.

(5) A kiskorúak személyiségfejlődésére súlyosan ártalmas műsorszám közzététele tilos.”



A törvény 5.§ 3. cikkelyében foglaltak monitorizálása véleményünk szerint a tanulmány első fejezetében részletesen kifejtett szempontok szerint értendő, vagyis figyelembe kell venni mindazon lehetőségeket, amelyek az agresszív magatartást követendő mintaként ábrázolják, különös tekintettel az agresszió büntetlenül maradására, és függetlenül a bemutatott agresszió jogos vagy jogtalan voltára. Buda Béla nyomatékosan hívja fel a figyelmet arra a körülményre, hogy a pozitív főhős, aki nagy nehézségek árán kiharcolja az igazságot, vagyis a jó győz azáltal, hogy viszonozza az erőszakot, sértheti a törvény 5.§ 3. cikkelyét, miután követendő példává válik: „Vele lehet azonosulni, és az ő fő jellemzője az esetek nagy részében, a morális vagy jogi állásponton túl, az agresszió képessége és sikere.”<sup>11</sup>

Némi bizonytalansággal értelmezhető azonban a törvény 5.§ 4. cikkelye, miután nem teljesen egyértelmű, mit érthetünk öncélúságon. A szociálpszichológia az öncélú agressziót a gonosztettel azonosítja, „amikor is az elkövető, ha egyáltalán indokolja cselekvését, semmi más okot nem hoz fel indoklasként, mint a kár akarását”.<sup>12</sup> Az öncélú erőszakot az ún. instrumentális erőszakkal szembeállítva destruktív<sup>13</sup> vagy indulati agresszióknak<sup>14</sup> is szokták nevezni, ahol az elkövetőt mindenekelőtt az motiválja, hogy a másíknak fájdalmat, szenvedést és kellemetlenséget okozzon. Csepeli az öncélú agresszió csoportos vagy tömeges megnyilvánulási formáját a vandalizmusban, a satanizmusban, a pogromban, a lincselésben stb. látja, míg a hétköznapi életre olyan példákat említ, mint az áskálódás, a kárörvendés, a rágalmazás.

Ugyanakkor az öncélúság fogalma egy másik interpretáció lehetőségét is megengedi, amelynek jelenléte a televíziós erőszak szakirodalmában igen elterjedt. Ez pedig a kontextuálisan indokolatlan erőszak ábrázolása, ahol az erőszak felismerhető ok nélkül, túlzón, csak magáért az erőszakért, l'art pour l'art van jelen, abból a feltételezésből kiindulva, hogy az erőszak a nézők számára attraktív, figyelemfelkeltő hatású, ezért magasabb nézettséget garantál. Az EBU 1991-ben megalkotott irányelvei a televíziós erőszak megjelenítésével kapcsolatban a következőket ajánlják: „Miután a konfliktus és az ezzel összefüggő erőszak az ember sajátja, természetesen gyakran képezik a szórakoztató és fikciós műsorok központi részét. Lényeges azonban, hogy az erőszak indítékai hitelesen legyenek ábrázolva, és ne jelenjenek meg indokolatlanul, csak azon célból, hogy szórakoztassanak, vagy a nézettséget emeljék.

Ok nélküli erőszaknak nincs helye. [...] Az erőszak vagy agresszív magatartás olyan ábrázolása, amely utánpótlásra késztet, kerülendő. Az ártalmatlannak feltüntetett erőszak, illetve a fizikai vagy lelki erőszak olybéli bemutatása, mint a konfliktusok megoldásának eszköze, mindenáron kerülendő. Fontos, hogy az erőszak indítékai mellett az erőszak destruktív következményei is ábrázolódnak, valamint hogy az erőszak alkalmazása, mint a problémák megoldásának eszköze, kritikusan legyen bemutatva.”<sup>15</sup>

## A TELEVÍZIÓS ERŐSZAK EMPIRIKUS VIZSGÁLATA

### *A kutatás célja*

A kutatás elsődleges célja a televíziók „nem zenei-fikciós” műsorkínálatában jelenlevő erőszak mértékének meghatározása. Ezen szándék feltételezi a műsorok erőszaktartalmának nemcsak kvantitatív, hanem kvalitatív vizsgálatát, amelyhez a tartalomelemzés módszerét használtuk.

A televíziós erőszak mértékének vizsgálatánál a Jo Groebel és Uli Gleich által 1993-ban, Észak-Rajna-Vestfália tartomány megbízásából végzett, átfogó vizsgálatában használt kategóriarendszerre támaszkodva a következő dimenziókat különítettük el:

**a) Az erőszak előfordulásának gyakorisága:**

- a valamilyen formában erőszakot tartalmazó műsorszámok előfordulásának száma,
- az erőszakot tartalmazó szekvenciák száma műsorszámonként,
- az egyes agresszív tevékenységi aktusok száma műsorszámonként,
- az agresszió időtartama műsorszámonként.

**b) Az agresszió ábrázolása?**

- az ábrázolt agresszió indítéka, mögöttes érve (instrumentális, reaktív, öncélú),
- az agresszió módja (fenyegetés, kényszerítés, gyilkosság stb.),
- a károkozás mértéke (súlyossága, nagysága).

**c) Végzetes erőszak** (csak az áldozat halálával járó erőszak esetén):<sup>16</sup>

- az agresszorprofil,
- áldozatprofil,
- a halálos károkozás verbális és emocionális kontextusa (agresszor, áldozat),
- az áldozat reakciói,
- a végzetes erőszak képi megjelenítése.

**d) Az agresszió ábrázolásának szociális környezete:**

- az erőszak realitásának mértéke (ideje, helyszíne, megtörtént vagy elképzelt),
- az erőszakot közvetlen kiváltó kontextus (a tematikai keret, amelyben az agresszió előfordult),
- az erőszak legitimációja (jutalmazott, büntetett),
- a trágárság jelenléte.
- a szexualitás jelenléte.

**Az erőszak meghatározása**

Erőszaknak tekintjük

- a testi erő nyílt alkalmazását (akár fegyverrel, akár anélkül, akár a szereplő saját maga ellen, akár másokkal szemben alkalmazta),
- a kikényszerített cselekvést az illető akarata ellenére (fizikai) fájdalom okozásával vagy megöléssel,
- illetve az ezekkel való fenyegetést a történet folyamán (Gerbner, idézi Vetró – Csapó 1991, 33).

(Megjegyzés: fegyver = bármilyen eszköz, ami károkozásra alkalmas; másokkal szemben = másik személy, élőlény vagy emberi tulajdonságokkal rendelkező tárgy.)

Definíciónk magában foglalja az interperszonális fizikai erőszak minden direkt formáját, beleértve a verbális erőszakot, ha az fizikai károkozással fenyeget.

Definíciónk nem foglalja magában:

*a természetes erőszakot:*

a) természeti csapások, katasztrófák, legyenek azok az embertől függetlenek, vagy em-

beri mulasztás következményei, például árvizek, repülőgép-szerencsétlenségek (kivételt képeznek a szándékos, az élet ellen irányuló cselekedetek, például robbantásos merényletek, gyújtogatás);

*b)* az állatok természetes agresszióját, függetlenül attól, hogy az kire irányul, például az oroszlán megöli az antilopot, vagy megtámad egy szereplőt (kivételt képeznek: ha az állatok emberi tulajdonságokkal rendelkeznek, például rajzfilmek, mint *Tom és Jerry*, valamint ha az állat az agresszió eszköze, például széttépetni valakit a vadállatokkal);

*a tárgyak ellen irányuló, szándékos vagy nem szándékos agresszió csoportos vagy egyéni formáit:*

például egy pohár véletlen eltörése, vagy a telefonfülkék megrongálása (kivételt képeznek: ha a tárgyak emberi tulajdonságokkal rendelkeznek, például beszélő, érző robotok);

*a lelki agresszió megnyilvánulásait, valamint a verbális erőszak nem fizikai károkozás-  
ra irányuló formáit;*

például elhangzó fenyegetés, mint „az örületbe kergetlek”, vagy szidalmazások, mint „fulladj meg”;

*verbális erőszak nem direkt és nem aktív formáit;*

például harmadik személyről szóló kijelentések, hogy X. Y.-t megölték, vagy egy gyilkosság vagy egy háborús manőver tervének részletes ismertetése;

*az indirekt, strukturális erőszak formáit;*

például rabszolgaság intézménye;

*nyilvánvalóan nem erőszakként interpretálható cselekedeteket;*

*a)* a beteg egészségének megőrzésére irányuló orvosi beavatkozás, például operáció (kivételt képez: ha nyilvánvalóan ártó szándékkal történik, például kényszersterilizáció),

*b)* nem agresszív szándékú testi kényszer, ha egy veszély elhárítására történik, például valakit elrántani a villamos elől,

*c)* valakit tréfából megijeszteni vagy megfenyegetni, például valakit tréfásan hátba veregetni, valakit viccesen ujjal fenyegetni.

Az erőszak fogalmának meghatározásánál elsősorban az a szándék vezérelt minket, hogy azok az erőszakos tevékenységi aktusok képezzék kutatásunk tárgyát, amelyek egyértelműen és világosan felismerhetők, így a néző számára direkt magatartásmintaként szolgálhatnak. Definíciónk ezért nem foglalja magában az erőszak olyan absztrakt típusait, mint például a strukturális erőszak, vagy mint a lelki agresszió rendkívül bonyolult, gyakran metakommunikatív elemekkel operáló formáit.

A tárgyak ellen irányuló agresszió, amely azáltal, hogy ugyanúgy magában foglalhatja az indulati agresszió nem kifejezetten ártalmasnak vélhető fajtáit (például egy ajtó erőteljes becsapása), mint az öncélú erőszak – a társadalomra egyértelműen károsnak mondható, destruktív – megnyilvánulási formáit (például a vandalizmus), olyan problémákat vet fel, amelyek – tekintettel a rendelkezésre álló időszak rövidegére – jelenleg még nem megoldottak, ezért a kutatás első szakaszában kényszerűen kimaradtak. Ezt a hiányosságot azonban szándékunkban áll mihamarabb pótolni.

### *Az elemzési egységek szintjének meghatározása*

Az új technikák megjelenése, a csatornák számának rohamos növekedése megváltoztatja a nézői szokásokat. Mára nemcsak a reklám szakítja meg a műsorszámokat, hanem a

néző maga is. A „csatornaszörfölés” kényelmesen, a karosszékben hátradőlve történik, s ha nem jó a film, a néző irgalmatlanul átkapcsol egy másik csatornára.

A programszerkesztők, hogy ezt megakadályozzák, igyekeznek úgy összeállítani a kínálatukat, hogy az a néző számára vonzó legyen, és gyakori érvként hangzik el, hogy a nézettségi adataik az erőszakos műsorok sikerét igazolják.

Mivel magyarázható az erőszak sikere? Íme néhány válaszlehetőség:

*Orientációs és információs szükséglet:* a néző a lehetséges fenyegető veszélyekről szeretne tájékozódni.

*Szórakozási, illetve lazítási szükséglet:* attól függően, hogy a néző situációja mit diktál. Aki egész nap stressznek van kitéve, az más kínálatot választ, mint aki fiziológiailag alultáplált. Gyorsuló világunkban azonban egyre erősebb ingereket kell produkálni ahhoz, hogy a szükségletek kielégüljenek. Ami tegnap még izgalmas volt, az ma már ártalmatlan, sőt unalmas.

*Személyiségtípus:* attól függően, hogy a néző ingerkereső (*sensation seekers*) vagy ingerkerülő típus.

Az erőszakos műsorok mellett szól az is, hogy ezek a programok viszonylag olcsón gyárthatóak és beszerezhetőek (csomagban). Lövöldözésekhez, verekedésekhez pedig nem kell sem finoman kidolgozott forgatókönyv, sem kiemelkedő színészi tehetség.

A legtöbb kutató abból indul ki, hogy a kiragadott, magában álló agresszióaktusok, a károkozás folyamatának vizualizálása, vagyis a képi ábrázolás az, ami a nézőben leginkább emocionális reakciókat vált ki. Sokkoló képek, amelyek gyakran csak másodpercekre jelennek meg a tévé képernyőjén, még hetek múlva is az emlékezetünkben maradnak, míg egy bonyolult történetre már alig emlékszünk.

Ugyanakkor külföldi szakértők arra mutatnak rá, hogy egy film folyamatos (elejétől a végéig) végignézése ritkábbá vált, sőt a nézői szokásoknál hangsúlyeltolódás figyelhető meg azáltal, hogy a történet háttérbe szorul, és a figyelem a képre terelődik. (Groebe–Gleich 1993, 37)

Emellett számos, a filmen látottak értelmi feldolgozásának mértékét vizsgáló kutatás bizonyítja, hogy a gyermekek tízéves kor alatt gyakran nem képesek a filmeket egész történetként megérteni, a komplex cselekményvonalat követni, vagyis a cselekmények és következményeik közötti összefüggés számukra rejtve marad (Singer és munkatársai 1980; Colins 1975). Ebből következően a kisebb gyermekekre az erőszakos cselekmények direkt hatnak, úgy, mintha csak elszigetelt cselekmények lennének, amelyek nincsenek összefüggésben az agresszió motivációjával és a következményekkel. Vetró Ágnes és Csapó Ágnes közös munkájukban arra hívják fel a figyelmet, hogy a gyermekek bizonyos kor alatt a filmben látottakat jelenetek halmazaként élik meg, vagyis nem képesek a cselekménysort logikusan összekapcsolni a kiváltó okoktól a következményekig. Ezért megkérdőjelezhető azon vélemények helytállósága, amelyek „a végén győz a jó, a gonosz bűnhődik” séma agresszió-potenciál-csökkentő hatására hivatkoznak. (Vetró–Csapó 1991, 34.).

A fenti gondolatok figyelembevételével próbáltuk az elemzési egységek szintjeit a televíziós erőszak vizsgálatánál meghatározni. Különleges jelentőséggel bíró szempont, hogy kutatásunk nemcsak a televízióban ábrázolt erőszak mennyiségének mérésére korlátozódik, hanem az erőszak módjának és formájának vizsgálatán keresztül szeretne a különösen káros magatartásmintákat közvetítő öncélú erőszak kiszűrésére egyfajta kritériumkatalógust összeállítani s ennek alapján a műsorszámok hosszú távú megfigyelését megkezdeni. Ezért véljük helytállónak a direkt erőszak ábrázolásának jelentőségét a maga legintenzívebben

megnyilvánuló formájában – az egyes erőszakos szekvenciák alapján, s nem az egész műsoregységet figyelembe véve – vizsgálni. Többek között erre példa az utóbbi időszak egyik legátfogóbb kutatása, amely Észak-Rajna–Vestfália tartomány médiaintézetének megbízásából készült (Groebele – Gleich 1993), de említhetnénk a legújabb amerikai kutatást (National Television Violence Study 1997).

### A műsoregység

Műsoregységnek tekintjük a műsorszámot és a műsorelőzetest. Ezen belül műsorszám az, ami a műsorfolyamban önálló egészként funkcionál, a többi műsorszámtól formailag is elkülönül, valamint címmel rendelkezik (lásd az 1996. évi I. törvény 2. §).

A „nemzenés-fikciós” műsorszámok: mozifilmek, tévéfilmek, tévésorozatok, folytatásos filmek, szappanoperák, teleregények, színházi közvetítések (színművek, színdarabok stb.), rajzfilmek, bábfilmek. Ezen belül a műsorelőzetes: a fenti műsorszámok valamelyikének összevágott képsoraiból egységgé szerkesztett és szöveggel ellátott ajánlója.

A műsoregység tartalmazza az alábbi formai jellemzőket:<sup>17</sup>

- időtartam/időszak,
- gyártás helye,
- gyártás ideje,
- műfaj,
- célcsoport.

### Az erőszakot tartalmazó eseményegység

Egy eseményegységnek nevezünk egy időben és térben összefüggő „jelenetet”, vagyis szekvenciát, amely a többi eseményegységtől éles vágásokkal különül el. Egy eseményegységben belül is előfordulhatnak perspektíva-váltások és finomabb „vágások”, ezek azonban nem zavarják azt az érzetet, hogy a jelenet logikus, időbeli, térbeli és dramaturgiai egységet alkot.

Az erőszakot tartalmazó eseményegységek azok a szekvenciák, amelyek az erőszakos cselekedet közvetlen kontextusát adják, vagyis azokat a helyzeteket (jeleneteket), amelyekben az erőszakos cselekmény játszódik. Egy ilyen szekvencia tartalmazhatja az agresszió előkészítését, kivitelezését és következményeit, de nem kritérium, hogy mindez együtt legyen jelen.

Az erőszakos eseményegység minden esetben tartalmazza az alábbi tartalmi jellemzőket:

- sorszám (az erőszakos jelenetek előfordulásának sorrendje: egy műsoregység lekódolásakor kapott legmagasabb sorszám kifejezi, hogy az adott műsoregységben összesen hány erőszakos jelenet fordult elő),
- az agresszió előfordulásának helyszíne,
- az agresszió előfordulásának időpontja,
- az agresszió realitásfoka (elképzelte vagy megtörtént),
- az agressziót közvetlen kiváltó kontextus (az agressziót előidéző helyzet),
- a konfliktushelyzet jellege (agresszor–áldozat, egyenlő partnerek),
- az agresszió indítéka,
- a károkozás mértéke,
- következmény az agresszorra nézve,
- szexualitás jelenléte,
- trágár beszéd előfordulása.

Csak végzetes kimenetelű erőszak esetében:<sup>18</sup>

- az agresszor jellemzői (száma, neme, státusa, életkora, etnikuma, tulajdonságai, szerepköre),
- az áldozat jellemzői (száma, neme, státusa, életkora, etnikuma, tulajdonságai, szerepköre),
- a tett eszköze,
- az elkövető és a tett eredményének viszonya (szándékos, véletlen),
- verbális, emocionális kontextus (agresszió, áldozat),
- az áldozat reakciói,
- képi megjelenítés (agresszió, áldozat, hatást felerősítő effektusok).

### **Az erőszakos cselekmény**

Az erőszakos cselekmény az a mért időtartam, amely a vizsgált szekvenciában előforduló károkozást és ennek közvetlen következményeit, vagyis magát a műsoregységben megjelenő „tisztá” erőszakot tartalmazza. A mérés az agresszió manifeszt megnyilvánulásától veszi kezdetét, vagyis attól az időponttól, amikor a jelenetben kiderül, hogy az agresszív cselekedet rögvést kezdetét veszi, amikor az elkövető agresszív szándéka, illetve a veszélyhelyzet felismerhető. A mérés véget ér, amikor maga az agresszív cselekedet véget ért, és a károkozás direkt következményének bemutatása befejeződött. A mérés abban az esetben is véget ért, ha az erőszakos cselekedet folyamatossága több mint 10 másodpercre megszakadt egy erőszakot nem tartalmazó jelenettel.<sup>19</sup>

Az ilyen módon mért időtartam tartalmazhat egy vagy több agresszív tevékenységi aktust, amelynek indítékai, elkövetői és áldozatai is különbözőek lehetnek. Az elmondottakat – a könnyebb megértés kedvéért – egy példával illusztráljuk. Képzeljünk el egy családi veszekedést, ahol a férj erősen ittas állapotában a feleségét előbb verbálisan megfenyegeti, majd ütlegetni kezdi. A veszekedésnek tanúja a házaspár fia, aki az anyja védelmére siet, és az apjával verekedni kezd. Az anya kétségbeesésében átrohan a másik szobába, hogy megkeresse a férje fegyverét, majd mikor megtalálta, visszamegy, és három lövéssel megöli a férjét.

Példánk egy szimpla jelenet, amely filmek tömegében fordulhatott már elő, azonban kódolása meglehetősen fejtörést okozhat. Találunk benne 4 agressziómódot, de három különböző agresszor–áldozat kombinációban, s az ábrázolt erőszak minimum 3 indítékát vélhetjük felfedezni. Egyik lehetőség, hogy a jelenetben előforduló aktusokat szereplőkonstellációk szerint kódoljuk, ebben az esetben három erőszakos cselekményt kellene kódolnunk különböző indítékaival és következményeivel. Ez ugyan egész pontos képet adna az összetartozó elemekről, azonban az erőszakos jelenetek ilyenfajta feldolgozása rendkívül időigényes és bonyolult feladat. Ezért választottuk vizsgálatunk harmadik elemzési szintjének a szekvenciában előforduló egyes erőszakos tevékenységi aktusok összességét, amely egyrészt ezen aktusok előfordulásának gyakoriságát, valamint ezek mért összéidőtartamát tartalmazza.

Az erőszakos cselekmény tartalmazza:

- az agresszió módjait (az egyes agresszív tevékenységi aktusok előfordulásainak számát),
- az agresszió időtartamát (másodpercben kifejezve).

### *A minta kiválasztása*

Azokban a tartalomelemzésekben, amelyekben a televízió „nemzenés-fikciós” műsor-kínálatában ábrázolt erőszak jelenlétét vizsgálták, kitüntetett szerepe van a főműsor-időnek.<sup>20</sup> Miután a televíziós erőszak káros hatása főképp a gyermekek szempontjából valószínűsíthető, ezért fontos a gyermekek számára sugárzott műsorok erőszaktartalmát vizsgálni. Ugyanakkor ez nem zárhatja ki a főműsoridő vizsgálatát sem, hiszen mint ismeretes, a gyermekek jelentős része este is néz tévét. Ezért döntöttünk a televíziók délelőtti, valamint az esti, a főműsoridőt felölelő időszájának vizsgálata mellett. Tekintettel arra, hogy a felmérés egy nyári hetet vett figyelembe, valószínűsíthető, hogy a gyermekek hétköznapi délelőtti is tévézhettek. Itt szükséges azonban megjegyeznünk, hogy a Tv3 hétköznapi délelőtti műsora csak közvetlen ajánlatokból áll, ezért a hétköznapi délelőtti mintába nem került be.

Ugyanakkor, szem előtt tartva a nézők hétvégi tévézési szokásait, szükségesnek tartottuk a hétvégi mintát némileg módosítani. Ezért bővítettük ki a vasárnapi reggeli-délelőtti időszávot (tekintettel a gyermekműsorok korábbi kezdési időpontjára: reggel 7 órára), valamint szerettük volna a szombati adásnap teljes 24 órás keresztmetszetének vizsgálatát megvalósítani. Ez utóbbi tervünk azonban a kazetták bekérésénél felmerülő nehézségek miatt teljes mértékben nem valósulhatott meg, így a szombati nap vizsgálatánál az egyes csatornák reggeli műsorkezdésének időpontját vettük figyelembe.

A műsorszolgáltatók kiválasztásánál természetesen két legnézettebb közszolgálati – MTV1, Duna TV – és a három kereskedelmi – Tv2, RTL Klub, Tv3 – csatornára esett a döntés.

Bármennyire körültekintően jár is el a kutató a mintavétel megtervezésénél, szinte lehetetlen általánosítható kijelentéseket megfogalmazni a televíziós erőszak előfordulásának gyakoriságával kapcsolatosan, hacsak nem egy hosszabb időt kísérünk figyelemmel. A csatornák ugyan rendelkeznek kidolgozott műsorstruktúrával, de ez többnyire az évszaktól függő, illetve nagyban befolyásolhatják nemzeti és vallási ünnepek vagy különleges politikai és sportesemények. Lehetséges megoldás ún. mesterséges heteket kreálni, amely egy egész év kínálatából tevődik össze, ez azonban jelen esetben a rendelkezésre álló idő rövidségére való tekintettel nem jöhetett számításba. Annak ellenére, hogy tudatában vagyunk annak a körülménynek, hogy egy folyamatos hét vizsgálata – mindenekelőtt az erőszak előfordulásának lehetséges túl magas vagy alacsony aránya miatt – több szempontból is kritizálható, az a tény, hogy mégis emellett döntöttünk mindenekelőtt két okra vezethető vissza. Egyrészt, miután jelen kutatás nem támaszkodhat itthoni példára, s ennek kipróbált eszközeire, vizsgálatunk módszertani kísérletként is felfogható, másrészt a kutatás egy későbbi időpontban tetszés szerint megismételhető, s a kapott eredmények összevethetők.

## A KUTATÁS EREDMÉNYEINEK ÖSSZEFOGLALÁSA

### *A műsorszolgáltatók „nemzenei-fikciós” műsorkínálata*

A vizsgált minta több mint 292 műsorórát tartalmazott. Ebből a „nemzenei-fikciós” műsorszámok együttes (nettó) időtartama 155 óra 35 percet tett ki. A összes (nettó) időtartam megállapításánál az egyes műsorszámok kezdési és befejezési időtartamát vettük figyelembe oly módon, hogy a megszakított műsorszámok esetében levontuk mind a reklámra, mind a műsorelőzetesek sugárzására fordított időszakot.

A 155 óra 35 perc együttes időtartam 261 műsorszámnak felel meg, amely a filmeket, sorozatokat, rajz- és bábfilmeket, valamint a színházi közvetítéseket foglalja magában. A műfajokon belüli megoszlást a műsorszámok tartalmi differenciáltságában az 1a és 1b táblázat szemlélteti<sup>21</sup>:

1a táblázat

*A műfajok (filmek, sorozatok) tartalmi sajátosságuk szerint  
(egyes megnevezések gyakorisága százalékban)*

	Filmek	Sorozatok
Komédia	31,4	16,9
Dráma	5,7	
Western	2,9	
Akciófilm, kalandfilm	11,4	13,8
Krimi, kém/gengsztertörténet		8,6
Thriller	8,6	0,8
Sci-fi	8,5	
Katasztrófatörténet	5,7	
Család, karrier, szerelem	31,5	34,6
Ifjúsági film	5,7	20,0
Egyéb	5,8	12,3
N	(35)	(131)

1b táblázat

*A műfajok (rajzfilmek, bábfilmek) tartalmi sajátosságuk szerint (százalékban)*

	Rajzfilmek, bábfilmek
Gyermekrajzfilm	57,6
Kaland- és akciórajzfilmek	10,9
Klasszikus rajzfilmek	17,4
Bábfilmek, bábjátékok	6,5
Egyéb	
N	(92)

A műsorszámok gyártási helyét tekintve mintánkban a legnagyobb számmal az amerikai produkciók vannak képviselve. Az összes vizsgált műsorszám 39 százaléka származott az USA-ból, és csak 11 százaléka volt magyar. A nyugat-európai országok filmiparának produktumait tekintve Franciaország és Németország részesedett a csatornák „nemzenei-fikciós” műsorkínálatában 8,4, illetve 5,4 százalékkal. A volt szocialista táborból Magyarországon kívül mindössze Lengyelország volt képviselve.

A teljes kínálatot figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a vizsgált hét nem tükrözi az éves európai kvóta filmalkotásokra vonatkozó kötelezettségét. A közszolgálati és kereskedelmi műsorszolgáltatók „nemzenei-fikciós” műsorkínálatát összetevő műsorszámok gyártási helyét a 2. táblázat tünteti fel.



## 2. táblázat

A műsorszámok gyártási helye (százalékban)

	Közszolgálati műsor- szolgáltatók	Kereskedelmi műsor- szolgáltatók	Σ
Magyarország	31,0	1,7	11,0
Németország	6,3	5,0	5,4
Franciaország	3,8	10,0	8,4
Egyéb európai	21,3	11,7	14,4
USA	21,0	47,0	39,0
Egyéb nem európai	11,3	8,4	9,2
Koprodukció európai és nem európai országok között	1,3	1,7	1,5
Nem meghatározhatók	3,8	14,0	10,8
N	(80)	(181)	(261)

Végül szükséges megemlítenünk, hogy a műsorszámok mellett vizsgálatunkban külön kategóriát képeztek a műsorelőzetesek. A mintánkban összesen 669 műsorelőzetes került kódolásra. Az adatgyűjtés során ugyan a műsorelőzetesek ugyanazon a kvalitatív vizsgálaton estek át, mint a műsorszámok, a kapott eredmények azonban a műsorszámokéval nem minden esetben összevonhatók (például az indítékok vagy a következmény vizsgálatánál, miután a műsorelőzetesek esetében nem logikusan összefüggő szekvenciákról, hanem összemontírozott képsorokról van szó). Ezért – a következő fejezet elején található összesítő táblázattól eltekintve – eredményeink ismertetése során a műsorelőzeteseket többnyire külön kezeljük.

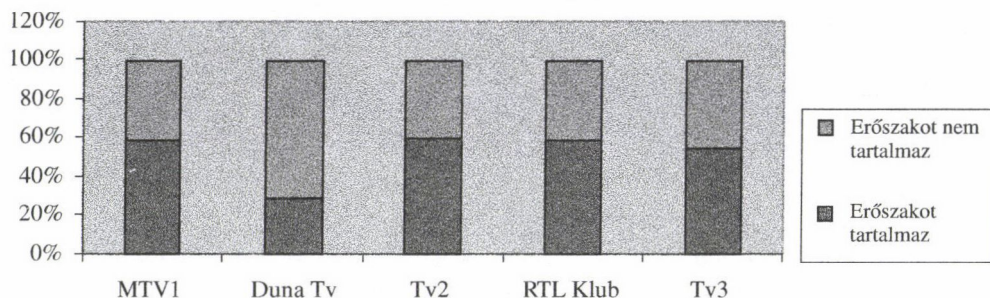
## AZ ERŐSZAK ÉS BRUTALITÁS KVANTITATÍV VIZSGÁLATA

A vizsgált időtartam alatt összesen 1181 eseményegységet sikerült azonosítani, amely valamilyen formában (verbális fenyegetés vagy nyílt testi erőszak) erőszakot tartalmazott. Az erőszakot tartalmazó szekvenciák összesen 511 műsoregység között oszlanak meg, amely az összes vizsgált műsoregység 55 százalékának felel meg (mintánkban műsoregységként szerepelnek a „nemzenés-fikciós” műsorszámok, valamint ezek műsorelőzetesei). Az 1181 erőszakos szekvencia összesen 3030 önálló agresszív tevékenységi aktust tartalmazott, amely jelenetenként átlagosan 2,6 konkrét agresszív cselekedetet jelent.<sup>21</sup> Az egyes műsorszolgáltatók „nemzenés-fikciós” műsorkínálatában az erőszakot tartalmazó műsoregységek arányát az 1. ábra mutatja.

## 1. ábra

A műsorszolgáltatók „nemzenés-fikciós” műsorkínálatának erőszaktartalma a műsorelőzetesekkel együtt

	MTV1 n = 130	Duna Tv n = 68	Tv2 n = 246	RTL Klub n = 248	Tv3 n = 238	$\Sigma = 930$
Erőszakot nem tartalmazó műsoregységek aránya	42%	71%	41%	42%	46%	45 %
Erőszakot tartalmazó műsoregységek aránya	58%	29%	59%	58%	54%	55%



*Az erőszak aránya a „nemzenés-fikciós” műsorszámokban*

A 261 vizsgált műsorszámból 172 tartalmazott egy vagy több agresszív jelenetet, amely az összes „nemzenés-fikciós” műsorszám 65,9 százalékának felel meg. Más szóval azt mondhatjuk, hogy: A „nemzenés-fikciós” műsorszámok kétharmadában legalább egyszer, valamilyen formában előfordult agresszió.

*Az erőszak aránya a műfajok megoszlásában*

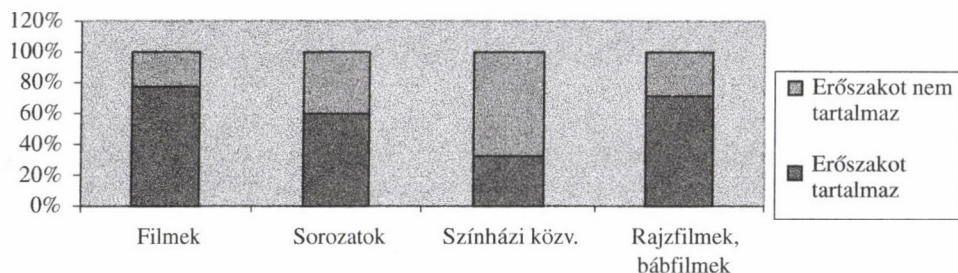
Némileg árnyaltabb képet kapunk, ha az erőszak előfordulásának gyakoriságát műfaji bontásban vizsgáljuk. Ennek megoszlását a 2. ábra foglalja össze.

## 2. ábra

Az erőszak előfordulásának aránya műfajok szerint

	Filmek n = 35	Sorozatok n = 131	Színházi közv. n = 3	Rajz-/bábfilmek n = 92	$\Sigma = 261$
Erőszakot nem tartalmazó műsorszámok aránya	23%	40%	67%	29%	34%
Erőszakot tartalmazó műsorszámok aránya	77%	60%	33%	71%	66%

\*A színházi közvetítéseket, tekintettel a rendkívül alacsony esetszámukra külön csak ebben a fejezetben tüntetjük fel, az erőszak mértékének kvalitatív szempontok szerinti vizsgálatánál a színházi közvetítések csak az „összesen” rovatban szerepelnek. Ebből kifolyólag a táblázatok „összesen” sora mindig a színházi közvetítésekkel együtt értendő, nem pedig a műfaji megoszlás szumájaként.



A következő lépésben arra voltunk kíváncsiak, hogy melyik műfaji csoport tartalmaz a legmagasabb arányban erőszakot.

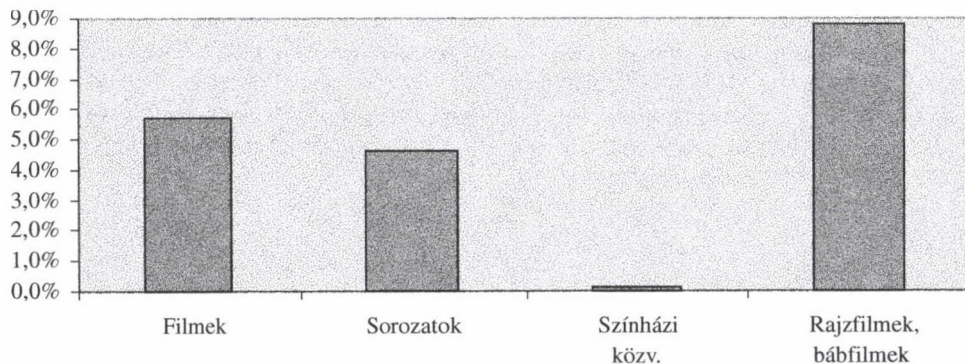
Az agresszió időtartamarányának megállapításánál a vizsgált műsorszámokat műfaji hovatartozásuk alapján vizsgáltuk aszerint, hogy az egyes műfaji csoportokban előforduló erőszakos szekvenciák együttes időtartama hogyan arányul a csoportok összes műsoridejéhez képest.

Az erőszak időtartamának arányát az egyes „nemzenés-fikciós műsorszámok” műfaji megoszlása szerint a 3. ábra szemlélteti.

3. ábra

*Az erőszak időtartamának aránya a műfajok szerint*

	Filmek n = 35	Sorozatok n = 131	Színházi közv. n = 3	Rajz-/bábfilmek n = 92	Σ = 261
Műsorszámok időtartama (óra:perc:mperc)	45:13:00	80:52:00	2:36:00	26:54:00	155:35:00
Ezen belül az agr. időtartama (óra:perc:mperc)	2:34:12	3:41:38	0:00:13	2:22:23	8:38:26
Az erőszak időtartamának aránya	5,68%	4,57%	0,14%	8,82%	5,55%



Amint az a 3. ábrából kiderül, vizsgálatunkban a rajzfilmek és bábfilmek csoportjának legnagyobb az erőszak aránya az időtartamot tekintve. Másképpen fogalmazva: időarányosan a legtöbb erőszak az animációs filmekben fordul elő, megelőzve a filmeket és sorozatokat.<sup>22</sup>

Annak ellenére, hogy ebből az adatból a televíziós erőszak gyermekekre gyakorolt káros hatása még nem valószínűsíthető, figyelembe véve azon körülményt, hogy a rajzfilmeket leginkább a gyermekek nézik, arra következtethetünk, hogy az erőszak a televízió gyermekeknek közvetített képi világában erőteljesen jelen van.

Ez utóbbi állítás további finomítására tovább vizsgáltuk az erőszakos szekvenciák előfordulásának, valamint az egyes tevékenységi aktusok előfordulásának gyakoriságát az egyes műfaji csoportok összes időtartamát alapul véve. Ily módon megkaptuk az erőszakot tartalmazó szekvenciák, valamint az egyes tevékenységi aktusok hozzávetőleges, óránkénti átlagát műfaji csoportok szerint. Az eredmények igazolták a várakozásokat (3. táblázat), eszerint: a rajz- és bábfilmek műfaji csoportjában – egy óra átlagában – az erőszak halmozottan fordult elő.

### 3. táblázat

*Az erőszak műfajonkénti előfordulásának óránkénti átlaga*

	Filmek n = 35	Sorozatok n = 131	Színházi közv. n = 3	Rajz-/bábfilmek n = 92	Átlag Σ = 261
Időtartam (óra:perc)	45:13	80:52	2:36	26:54	155:35
Agresszív eseményegységek (abszolút számok)	164	358	3	317	842
Erőszakos tevékenységi aktusok (abszolút számok)	433	894	3	700	2030
Eseményegység/óra	3,6	4,4	1,1	11,8	5,4
Aktus/óra	9,6	11,0	1,1	26,0	13,0

### *Az erőszak aránya a célcsoportok szerint*

A műsorszámok erőszaktartalmának célcsoportok szerinti vizsgálatánál azokat a műsorszámokat vettük figyelembe, ahol explicite szerepelt a célcsoport. Ez a feltétel akkor teljesült, ha a műsorújság a műsorszám címe után ezt jelölte, például ifjúsági tévéfilmsorozat; vagy a vizsgált műsorszám egy olyan összetett műsorszám részét képezte, amelynek főcíme erre egyértelműen utalt, például Szünidőre, Kölyöklklub, Mese stb. Azt is figyelembe vettük, ha a műsoregység kezdete előtt az ajánlás szóban elhangzott, vagy a képernyőn megjelent, például „a következő filmet csak felnőtt nézőinknek ajánljuk”. Az eredmények a 4. táblázaton láthatók.

A diagramból kimaradt a szombat reggel 7 óra előtti időszáv, miután mindössze 1 agresszív műsorszámot tartalmazott.

#### 4. táblázat

*Az erőszak aránya célcsoportok szerint (az előfordulások abszolút száma)*

	A műsorszám erőszakot	
	tartalmazott	nem tartalmazott
Kimondottan gyermekeknek szóló	49	18
Kimondottan az ifjúságnak szóló	9	13
Kimondottan családi	3	1
Kimondottan felnőtteknek szóló	0	0
Nincs megjelölt célcsoport	111	57
$\Sigma$	172	89

A 4. táblázat adataiból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az erőszakot tartalmazó műsorszámok 28,5 százalékát a műsorszolgáltatók kimondottan a gyermekek számára vetítik. Attól eltekintve, hogy itt az erőszak módjáról, súlyosságáról, vagy az erőszakos jelenetben rejlő imitációpotenciálról nincsen információnk, aggasztónak tűnhet, hogy azoknak a szülőknek, akik ügyelnek gyermekük tévé nézési szokásaira, egyáltalán nincs garantálva, hogy gyermekeik az erőszakos tartalmú műsorokat elkerülhetik.

Ha figyelembe vesszük, hogy a gyermekeknek szóló, ifjúsági vagy családi célcsoporttal ellátott műsorszámok milyen arányban tartalmaztak erőszakot, akkor megállapíthatjuk, hogy a célcsoporttal ellátott műsorszámok 67,7 százaléka tartalmazott legalább egyszer valamilyen formában agresszív cselekedetet. Ugyanakkor egyetlen esetben sem fordult elő, hogy az erőszakot tartalmazó műsorszám kifejezetten felnőtteknek szóló tartalmára a műsorszolgáltató felhívta volna a figyelmet.

Egy hét vizsgálatából szabályszerű következtetéseket levonni nem lehet, ennek ellenére megkockáztatnánk azt a megállapítást, hogy: a műsorszolgáltató által meghatározott ajánlások betartása nem szükségképpen jelenti azt, hogy kevesebb erőszak kerül a fiatalabb néző elé.

#### *Az erőszak aránya az időszávok és a csatornák megoszlásában*

A televízióban előforduló erőszak gyakoriságának vizsgálatánál kiemelten kell kezelünk a sugárzási időpont kérdését. A nemzetközi szabályozás és a magyar médiatörvény is engedékenyebben rendelkezik a 23 és 05 óra közötti időszakban sugárzásra kerülő műsorszámok tekintetében, s itt a műsorszolgáltató felelősségét elsősorban a szülőre hárítja.<sup>23</sup>

Ahhoz, hogy megfelelő képet kapjunk arról, melyek azok az időszávok, ahol az erőszak intenzíven jelen van, ismét az erőszak időtartamának arányát vizsgáltuk, ezúttal azonban csatornánkénti és időszávonkénti bontásban (5. táblázat).

## 5. táblázat

Az erőszak időtartamának aránya időszavok és csatornák szerint

**HÉTKÖZNAP (H.-P.)**

Időszavok		Műsorszolgáltatók					Időszavok
		MTV1	Duna TV	TV2	RTL Klub	TV3	Σ
09–12	Nettó időtartam (sec.)	20 700	19 260	36 480	46 500	0	122 940
	Agresszív időtartam (sec.)	745	573	1453	2640	0	5411
n = 72	%	3,60	2,98	3,98	5,68	0,00	4,40
18–22	Nettó időtartam (sec.)	33 900	24 240	47 940	45 000	53 580	204 660
	Agresszív időtartam (sec.)	1197	1579	2360	3407	3664	12 207
n = 78	%	3,53	6,51	4,92	7,57	6,84	5,96
Σ	Nettó időtartam (sec.)	54 600	43 500	84 420	91 500	53 580	327 600
	Agresszív időtartam (sec.)	1942	2152	3813	6047	3664	17 618
	%	3,56	4,95	4,52	6,61	6,84	5,38

**HÉTVÉGE (Sz.–V.)**

Időszavok		Műsorszolgáltatók					Időszavok
		MTV1	Duna TV	TV2	RTL Klub	TV3	Σ
–07 (csak szombat)	Nettó időtartam (sec.)	0	0	1440	0	0	1440
	Agresszív időtartam (sec.)	0	0	86	0	0	86
n = 1	%	0,00	0,00	5,97	0,00	0,00	5,97
07–12	Nettó időtartam (sec.)	15 780	7740	23 760	25 260	6180	78 720
	Agresszív időtartam (sec.)	681	150	2262	2096	30	5219
n = 63	%	4,32	1,94	9,52	8,30	0,49	6,63
12–18 (csak szombat)	Nettó időtartam (sec.)	8220	11 700	19 980	9420	12 600	61 920
	Agresszív időtartam (sec.)	0	20	1249	624	369	2262
n = 23	%	0,00	0,17	6,25	6,62	2,93	3,65

Idősávok		Műsorszolgáltatók					Idősávok
		MTV1	Duna TV	TV2	RTL Klub	TV3	Σ
18–22 n = 19	Nettó időtartam (sec.)	10 920	8700	17 700	12 360	18 780	68 460
	Agresszív időtartam (sec.)	204	13	473	149	1526	2365
	%	1,87	0,15	2,67	1,21	8,13	3,45
22–24 (csak szombat) n = 5	Nettó időtartam (sec.)	2940	4500	4440	4320	5760	21 960
	Agresszív időtartam (sec.)	18	97	2176	169	1096	3556
	%	0,61	2,16	49,01	3,91	19,03	16,19
Σ	Nettó időtartam (sec.)	37 860	32 640	67 320	51 360	43 320	232 500
	Agresszív időtartam (sec.)	903	280	6246	3038	3021	13 488
	%	2,39	0,86	9,28	5,92	6,97	5,80

Az 5. táblázat adataiból a következőket állapíthatjuk meg:

**a) Az erőszak időtartamának aránya idősávok szerint**

Az erőszak arányát idősávonként vizsgálva elsősorban két műsorsáv tűnik szembe, ahol az erőszak, időarányát tekintve, intenzíven jelen van. Ez a két kereskedelmi adó, a Tv2 és a Tv3 szombat éjszakai sávja, valamint a Tv2 és az ugyancsak kereskedelmi műsorszolgáltató RTL Klub gyerekeknek szóló szombat reggeli-délelőtti műsorsávja. (Éjszakai sáv: Tv2: 49,01%; Tv3: 19,03%; reggeli-délelőtti sáv: Tv2: 9,52%, RTL Klub: 8,30%.) A két esetben kimaradó, de nem ugyanannak a kereskedelmi csatornának (egyszer az RTL Klub, egyszer a Tv3) a hiánya valószínűleg azzal magyarázható, hogy az RTL Klub nem szándékozik „ütközni” a konkurenciával, ezért az „RTL Night Klub” című műsorát péntek éjszakanként tűzi vetítésre, és szombatonként az esti film után egy talk-show-t sugároz, illetve a Tv3 szombati műsorának kezdési időpontja délelőtt 10 óra.

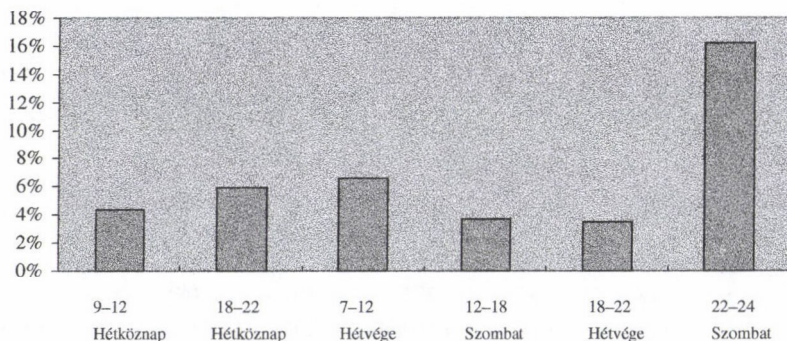
A 4. ábrán jól látható az erőszak heti megoszlásának tetőzési pontja. Az agresszív időtartamának aránya itt világosan megmutatja, hogy a különösen agresszív tartalmú filmek a szombat 22 és 24 óra közötti időszakban láthatók.

Az AGB adatai szerint hétvégén 22 óra után még a 4 és 12 év közötti korosztály több mint 10 százaléka, a 13 és 17 év közötti korosztály több mint egynegyede ült a tévékészülékek előtt. Ez az arány kb. 300 000 kis-, illetve fiatalokú nézőt jelent.



## 4. ábra

Az erőszak időtartamának aránya időszavok szerint

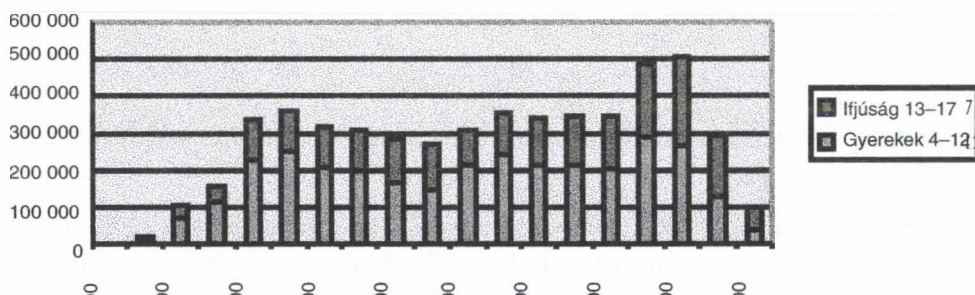


Az AGB korcsoportok szerint összeállított nézettségi adatait vizsgálva szembetűnő, hogy mindkét korcsoportnál a legmagasabb nézettséget produkáló időszavot, akárcsak a felnőtt korosztálynál, a főműsoridő képviseli. Először 23 óra után figyelhető meg mindkét korcsoportnál a nézőszám radikális változása (5. ábra).

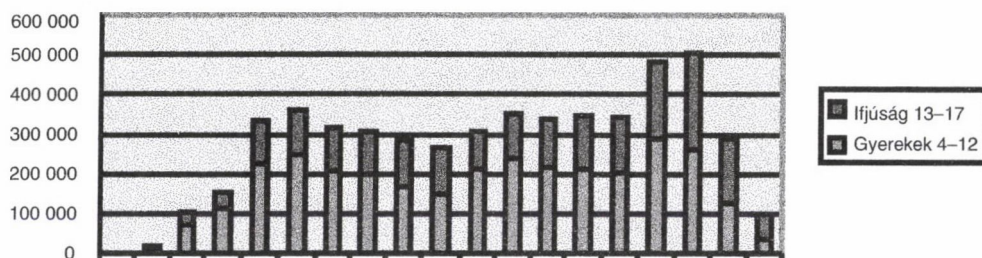
## 5. ábra

Az időszavok korcsoportok szerinti nézettsége az összes csatornára

## Hétköznapi







Forrás: AGB Media Service

### b) A hétköznapi és hétvégi műsorkínálat erőszakaránya

A csatornák hétköznapi és hétvégi műsorainak átlagos erőszaktartamát vizsgálva – az időtartamukat tekintve – nem találunk lényegi eltérést, ez az arány hétköznap 5,38%, hétvégén 5,80%. A százalékos adatokat csatornánként megnézve azonban azt konstatáljuk, hogy a közszolgálati adók hétvégi „nemzenés-fikciós műsorkínálatában” az erőszak aránya, időtartamát tekintve, lényegesen alacsonyabb, mint a kereskedelmi műsorszolgáltatóké. Ez az arány a hétvégén a közszolgálati adóknál 1,68%, a kereskedelmiéknél 7,60%.

Vagyis azt mondhatjuk, hogy a kereskedelmi csatornák hétvégi „nemzenés-fikciós” műsorkínálatában az erőszak aránya négy és félszer magasabb volt, mint a közszolgálati csatornákon.

Ha figyelembe vesszük, hogy a hétköznapi arányok különbsége ennél lényegesen kisebb (közszolgálatiak 4,17%, kereskedelmiek 5,89%), akkor a fenti megállapítás elsősorban a közszolgálati adók „családközpontúbb” műsorpolitikájával függhet össze. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy az erőszak időaránya a közszolgálati adóknál a hétvégén – a Tv3 7 és 12 óra közötti műsorsávjának kivételével – minden műsorsávban lényegesen alacsonyabb, mint a kereskedelmiéknél. (A Tv3 hétvégi műsora délelőtt 10 órától kezdődik, előtte csak közvetlen ajánlatokat sugároz.) Természetesen ezt általánosítva megfogalmazni csak akkor lenne szabad, ha a csatornák műsorkínálatát több héten keresztül vizsgálnánk.

Egy következő vizsgálatnál azonban mindenképp érdemes lenne azt a hipotézist ellenőrizni, miszerint: *míg a közszolgálati adók tekintettel vannak a hétvégi televíziózási szokások családias jellegére, s ezért a műsorkínálatukban az erőszak mennyiségét csökkentik, addig a kereskedelmi adók az erőszak mennyiségének növelésével próbálják műsorkínálatukat a nézők számára attraktívvá tenni.*

### Az egyes csatornák műsorkínálatának erőszakaránya

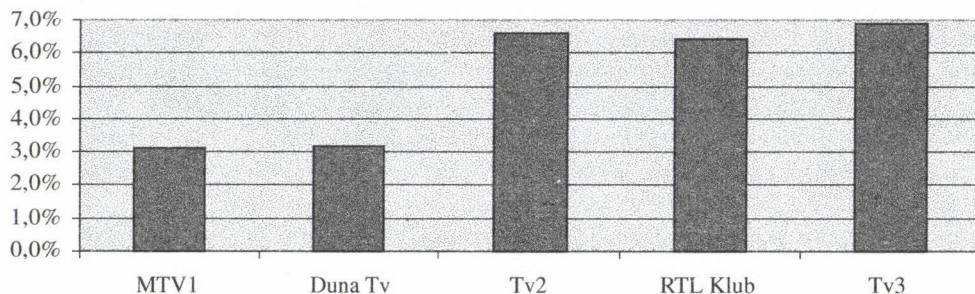
Az összegyűjtött adatoknak egy további vizsgálati szempontja, hogy melyik televíziós csatorna sugározta a vizsgált időszakban az összes „nemzenés-fikciós” műsorszámokra szánt műsoridejéhez képest a legtöbb erőszakot.

Az agresszió arányának csatornánkénti megoszlását a 6. ábra szemlélteti.

6. ábra

Az erőszak időtartamának aránya csatornák szerint

	MTV1 n = 49	Duna Tv n = 31	Tv2 n = 69	Rtl Klub n = 75	Tv3 n = 37	$\Sigma = 261$
Műsorszámok együttes időtartama (sec.)	92 460	76 140	151 740	142 860	96 900	560 100
Műsorszámok agr. időtartama (sec.)	2 845	2 432	10 059	9 085	6 685	31 106
Az erőszak időtartamának aránya	3,1%	3,2%	6,6%	6,4%	6,9%	5,5%



A két közszolgálati adó időaránya között szinte minimális az eltérés, és ugyanez a megállapítás érvényes a kereskedelmi műsorszolgáltatókra is. Tehát „legerőszakosabb” vagy „legkevésbé erőszakos” csatornáról nem beszélhetünk. Ugyanakkor szembetűnő az eltérés az erőszak arányát tekintve a közszolgálati és a kereskedelmi műsorszolgáltatók között. Egészen pontosan: az erőszak időarányát tekintve, egy hét alatt kétszer annyi erőszak fordult elő a kereskedelmi csatornákon, mint a közszolgálati adókon a „nemzenei-fikciós” műsorszámokban.

A fenti adat nagyon óvatos becsléssel a kereskedelmi adókon átlagosan napi félóra tiszta erőszaknak felel meg. Ez a hozzávetőleges időtartam azonban csak a „nemzenés-fikciós” műsorszámokban előforduló erőszakra vonatkozik. Nem foglalja magában a hírműsorokban, valamint az egyéb információs és magazinműsorokban előforduló erőszakot (Forró nyomon, Fókusz stb.), a mozifilmek ajánlóit<sup>24</sup> (reklámban vagy a kulturális ajánlóműsorokban kerültek sugárzásra). Ugyancsak nem szerepelnek a napi félórában az ún. werkfilmekben, a dokumentumfilmekben, valamint a realitás és a fikció határvonalait teljesen egybeemosó, s ezért az erőszakutatók által különösen veszélyesnek ítélt, a magyar csatornákon csak a közelmúltban megjelent új műfajban, a Reality-Tv-ben (Életmentő járőr, Életveszélyben) előforduló erőszak sem.

### Műsorelőzések

A 669 vizsgált műsorelőzetesből 339 tartalmazott valamilyen formában erőszakot, amely megfelel a műsorelőzések 50,7 százalékának. A 339 műsorelőzetesben összesen 1001 agresszív tevékenységi aktus fordult elő, amely műsorelőzetesenként átlagosan 3 agresszív aktust jelent (6. táblázat).

6. táblázat

Az erőszakot tartalmazó műsorelőzetes aránya csatornák szerint (abszolút számok és százalék)

	MTV1	Duna Tv	Tv2	RTL Klub	Tv3	Σ
Erőszakot nem tartalmazó műsorelőzések	37 45,6%	34 91,9%	77 43,5%	81 46,8%	101 50,2%	330 49,3%
Erőszakot tartalmazó műsorelőzések	44 54,3%	3 8,1%	100 56,5%	92 53,2%	100 49,8%	339 50,7%
Σ	81	37	177	173	201	669

A valamilyen formában agressziót tartalmazó műsorelőzések csatornánkénti megoszlása a Duna Tv-t kivéve meglehetősen homogén képet mutat. A kereskedelmi csatornákon, valamint az MTV1 csatornán az erőszakot tartalmazó műsorelőzések száma közel 50, illetve valamivel több mint 50 százalék. A Duna Tv-n ennél lényegesen alacsonyabb, mindössze 8,1 százalék.

Az erőszakot tartalmazó műsorelőzések csatornák szerinti vizsgálatának utolsó szempontja volt az előzetesekben előforduló egyes agresszív aktusok átlagos hosszának megállapítása. Itt mindenekelőtt arra voltunk kíváncsiak, hogy találunk-e lényegi különbséget az egyes aktusok átlagos hosszát tekintve a közszolgálati, illetve a kereskedelmi csatornák műsorelőzetei között. A mintánk alapján kapott eredményekből, amelyeket a 7. táblázatunk foglal össze, igazolódni látszik azon feltételezés, miszerint a privát adók műsorelőzeteiben előforduló aktusokra a rövidebb időtartam jellemző, amelyen keresztül erősebb akcióorientáltságukat vélhetjük felfedezni. Erre a megállapításra azonban jelen tanulmány egy későbbi fejezetében még visszatérünk.

7. táblázat

Az erőszakos aktusok átlagos hossza a műsorelőzésekben a csatornák megoszlásában

	MTV1	Duna Tv	Tv2	RTL Klub	Tv3	Σ
Agresszív időtartam (mperc)	523	105	1231	836	1088	3783
Agresszív tev. aktusok	94	12	350	236	308	1000
Aktusok átlagos hossza (mpercben)	5,5	8,8	3,5	3,5	3,5	3,8

A műsorelőzések agressziótartalmával kapcsolatos elemzésünk utolsó, azonban igen fontos területét képezte annak megállapítása, hogy a valamilyen formában agressziót tartalmazó műsorelőzésekben ajánlott műsorszámok milyen időszavokban kerülnek ténylegesen vetítésre. A kérdést konkrétan megfogalmazva: igazolható-e az a feltételezés, hogy minél későbbi időpontban kerül az ajánlott műsorszám vetítésre, műsorelőzete annál erőszakosabb. (8. táblázat).

8. táblázat

Az erőszakot tartalmazó műsorelőzések az ajánlott műsorszám tényleges vetítési időpontja szerint

A műsorszám (az előzetesben) feltüntetett vetítési időpontja		Előzetesek száma (db)	Átlag (%)	Agr. tev. aktusok (db)	Átlag előzetes/aktus
–18	időszáv	32	9,4	51	1,6
18–20	időszáv	175	51,6	491	2,8
20–21	időszáv	86	25,4	280	3,3
21–22	időszáv	19	5,6	82	4,3
22–23	időszáv	21	6,2	83	4
23–	időszáv	6	1,8	14	2,3
Σ		339	100	1001	3

A 8. táblázat jól illusztrálja, amint 18 óra után vetítésre kerülő műsorszámok műsorelőzetésében az agresszív tevékenységi aktusok műsorszámonkénti átlaga 22 óráig folyamatosan emelkedik, majd 23 órától kezdve lényegesen csökken. Ugyanakkor a valamilyen formában erőszakot tartalmazó műsorelőzések túlnyomó többsége a 18 és 20 óra közötti időszávban vetített műsorszámokra vonatkozik. Ennek magyarázata valószínűleg abban rejlik, hogy a kereskedelmi csatornák a főműsoridő nézettségét már a főműsoridős műsorsáv legelején szeretnék biztosítani úgy, hogy lehetőleg az egész műsorsáv magas nézettséget produkáljon. Ezért oly módon alakítják ki a műsorstruktúrájukat, hogy még a hírműsor előtt beillesztenek egy sorozatot – ilyen pl. a *Sliders* az RTL Klub műsorán –, vagy a 20 órás bűvös határt megelőzve korábban kezdik a filmeket, így pl. a Tv2 19 óra 55 perckor kezdi az esti „nagyfilmet” (a vizsgált héten pl. a *Polip* vagy a *Herkules*), ill. a Tv3, amely a legkorábban jelentkezik a hírműsorával, már 19 óra 15 perckor kezdi a filmeket vetíteni (*New York rendőrei*, *Fejvadász*, *Chicago Hope*).

## A TELEVÍZIÓS ERŐSZAK KVALITATÍV ELEMZÉSE

### *Az erőszak ábrázolásának módja*

Az televízióban jelen lévő erőszak vizsgálatánál lényegi szempont az előforduló agresszió kvalitatív vizsgálata. Vizsgálatunk első lépésében az interperszonális erőszak különböző megjelenési módjaira, a szereplők konfliktushelyzetére, az agresszív tett mögött meghúzódó indítékokra, valamint az okozott kár mértékére és nagyságára koncentráltunk. A tanulmány függeléke a megfelelő részletességgel tartalmazza a kapott eredményeket; itt és most csak a legfontosabb eredményeket közöljük.

#### **a) Konfliktushelyzet**

Első lépésben a konfliktushelyzet típusát vizsgáltuk, vagyis azt a viszonyt, amely az agresszív cselekmény résztvevőire jellemző. Mindenekelőtt két főtípust különböztettünk meg, az egyértelmű agresszor–áldozat-helyzetet, illetve a konfliktushelyzet azon típusát, ahol az erőviszonyok a szereplők között kiegyensúlyozottnak mondhatók. A kombináció azokra a helyzetekre értendő, ahol a szekvenciában előforduló erőszakos cselekmény különböző szereplő konstellációkban van jelen, ezért a szereplők között mind szimmetrikus, mind aszimmetrikus viszony feltételezhető (9. táblázat).

9. táblázat.

*Konfliktushelyzet*

	Mozifilm, tv-film n = 164	Sorozatok n = 358	Rajzfilmek, bábfilmek n = 317	Műsor- előzetesek n = 339	Összesen* Σ = 1181
Egyértelmű agresszor–áldozat viszony	36,0%	55,5%	58,0%	26,0%	44,7%
Egyenlők a partnerek	26,2%	21,5%	16,7%	14,2%	19,0%
Kombináció	31,7%	9,2%	13,6%	19,8%	16,5%
Nem meghatározható	6,1%	14,2%	11,7%	41,1%	19,8%

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

A 9. táblázat eredményei azt mutatják, hogy az erőszakos cselekmények döntő többségére egyértelmű agresszor–áldozat aszimmetrikus viszony volt jellemző, vagyis az agresszió áldozatának a védekezésre való esélye többnyire korlátozott volt.

Különösen jellemző a szereplők előre meghatározott, aszimmetrikus viszonya a rajzfilmek és a sorozatok esetében.

#### **b) Az agresszió indítéka**

Tekintettel a médiatörvényben megfogalmazott korlátozásra, amely különösen az öncélú erőszak alkalmazásának magatartási mintaként való bemutatására vonatkozik, kutatásunk egyik központi témáját képezte a televízióban ábrázolt erőszak közvetlen indítékainak vizsgálata. A vizsgálat eredményei szerint<sup>26</sup>: a műsorszámokban előforduló erőszakos szekvenciák közel 20 százalékában az erőszak öncélú volt<sup>27</sup>, illetve 25 százalékában az ábrázolt erőszaknak nem volt semmilyen felismerhető oka.



Az öncélú erőszakként értelmezhető indítékokat egyenként vizsgálva azt találtuk, hogy az eseményegységek minden tizedikénél az agresszor vagy agresszorok indítékában kifejezetten a pusztító szándék, a károkozás öröme volt tetten érhető, illetve 8 százaléknál olyan indulati agresszióról beszélhetünk, amelyet a düh inspirált. Ugyancsak ide soroltuk a teljes mértékben igazolhatatlan motívumok két típusát, a terrorizmust és a fajgyűlöletet, amelyek mintánkban azonban csak elenyésző mértékben voltak jelen.

Az esetek egynegyedében az ábrázolt erőszak indítékát az agresszió közvetlen környezetében, vagyis a vizsgált szekvenciában nem sikerült beazonosítani, vagyis a nézőnek vagy hosszabb időn keresztül kellett követnie a cselekményvonalat az ábrázolt agresszió indítékának megértéséhez, vagy az agresszió csupán magáért az agresszióért, indokolatlanul volt alkalmazva. Ez utóbbi szándékot érhetjük egyértelműen tetten a műsorelőzetesekben ábrázolt erőszak közel 80 százalékaiban, ahol az erőszakos aktusok a cselekmény kontextusából kiragadva, kizárólag a néző figyelmének felkeltéséért lett összemontírozva. (A mintánkban szereplő 339, valamilyen formában agressziót tartalmazó műsorelőzetes a kódolás során minden esetben egy eseményegységként lett figyelembe véve, és az agresszió motívuma 268 esetben nem volt egyértelműen felismerhető.)

Amennyiben az ábrázolt agresszió motívumát sikerült felismerni (10. táblázat), az többnyire reaktív volt, azaz a védekezés, megelőzés vagy a büntetés elemére épült. Az esetek több mint 24 százalékaiban az elkövetőt önvédelem, egy másik személy védelme vagy egy nagyobb agresszió elhárítása motiválta, illetve 15 százalékaiban volt megtorló. Ezenfelül az esetek közel 6 százalékaiban az agresszió indítékának a törvényes igazságszolgáltatás volt megnevezve.

Az azonosítható indítékok másik nagy csoportját az instrumentális agresszió különböző típusai képezték, ahol az erőszak valójában társadalmilag legitimált célok vagy valamilyen ideologikus jó érdekében volt alkalmazva. Ezen belül az erőszak hátterében leggyakrabban (közel 28 százalékaiban) anyagi és immateriális javak megszerzésének érdekét lehetett felfedezni.

Végül szükséges megemlítenünk a másik fölötti zsarnokoskodáson alapuló, a nem egyenrangú partner kárára elkövetett, nevelő célzatú agressziót, illetve a szeretett személy kisajátításáért, birtoklásáért alkalmazott erőszakot, amely mint indíték az erőszakot tartalmazó szekvenciák 15 százalékaiban volt jelen<sup>28</sup> (10. táblázat).

Figyelembe véve, hogy mintánkban az agresszió indítéka az esetek nagy részében a védekezés, a megelőzés, illetve a megtorlás elemére épült (reaktív), vagy az agresszió valójában társadalmilag elfogadott értékek megszerzésének és célok elérésének érdekében volt alkalmazva (instrumentális), eredményeinkből arra következtethetünk, hogy a televízióban ábrázolt erőszak, amennyiben indítéka felismerhető, gyakorta bizonyos konfliktusok megoldásának, illetve társadalmilag jóváhagyott célok elérésének lehetséges eszközeként jelent meg.

Ha az erőszak indítékát a célcsoportok megoszlásában vizsgáljuk, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy az összes olyan erőszakot tartalmazó szekvencia, több mint egynegyede, amelynek motívuma nem volt felismerhető, a kifejezetten gyermekeknek szánt műsorszámokban volt jelen. A kizárólag romboló, pusztító szándék motiválta erőszak egyharmadát szintén az expliciten gyermekeknek ajánlott műsorszámok tartalmazták. Ilyen módon tovább vizsgálódva az instrumentális erőszak 27 százalékát (anyagi és erkölcsi javak vagy egy kedvező pozíció megszerzése), a reaktív erőszak (önvédelem, másik személy védelme, na-

gyobb agresszió elhárítása, bosszú, önbíráskodó igazságszolgáltatás) 24 százalékát a műsorszolgáltatók által a kifejezetten gyermekeknek szánt műsorszámokban sikerült felfedezni.

10. táblázat

Az agresszió motivációi

	Előfordulások száma műsorelőzetesek nélkül	Százalék	Előfordulások száma műsorelőzetesekkel	Százalék
	Agr. eseményegység = 842 (100%)*		Agr. eseményegység = 1181 (100%)*	
A motívum nem felismerhető	C5,5,0,0,0,0			
Bosszú, önbíráskodás	207	25,0%	475	40,0%
Védekezés, önvédelem	125	15,0%	138	12,0%
Romboló, pusztító szándék	92	11,0%	100	8,5%
Autoritatív	85	10,0%	91	7,7%
Anyagi javak megszerzése	85	10,0%	89	7,5%
Kedvező pozíció megszerzése	84	10,0%	90	7,6%
Kedvező pozíció megszerzése	82	9,7%	88	7,5%
Erkölcsei javak megszerzése	69	8,2%	77	6,5%
Fiziológiai felindultság	68	8,1%	90	7,6%
Másik személy védelme	68	8,1%	69	5,8%
Törvényes igazságszolgáltatás	50	5,9%	57	4,8%
Birtoklási vágy	42	5,0%	50	4,2%
Nagyobb agresszió, veszély elhárítása	44	5,2%	48	4,1%
Felelőtlenség	27	3,2%	27	2,3%
Befolyásoltság	19	2,3%	20	1,7%
Politikai, ideológiai meggyőződés	15	1,8%	18	1,5%
Betegség, perverzió	13	1,5%	16	1,4%
Vallási, misztikus	8	1,0%	9	0,8%
Terrorizmus	8	1,0%	8	0,7%
Idegengyűlölet, fajgyűlölet	2	0,2%	4	0,3%
Egyéb	16	1,9%	18	1,5%
Σ	1209		1582	

\* Az előfordulások száma abszolút számokban értendő miután a szekvenciában előforduló egyes agresszív aktusok többféle indítékot is feltételezhetnek, de egy indíték egy szekvenciában csak egyszer fordulhatott elő. A százalék az adott motívum szekvenciákban való előfordulási arányát mutatja.

Ha a kifejezetten gyermekeknek szánt műsorszámok erőszakot tartalmazó szekvenciáit összességükben tekintjük, akkor az agresszív cselekedet indítékait a következőképpen rangsorolhatjuk. A kifejezetten gyermekeknek szánt műsorszámok erőszakot tartalmazó szekvenciáiban a motívum nélküli erőszak dominált (23,8%), ezt követte a bosszú, illetve önbí-

ráskodó igazságszolgáltatás (13%), harmadiknak az autoritatív, fegyelmező célzat lett megjelölve (12,1%), míg a negyedikként a romboló, pusztító szándék (11,3%) volt tetten érhető. A minden előnytől függetlenül, indulatból elkövetett erőszak a valamilyen formában erőszakot tartalmazó szekvenciák 7,4 százalékában fordult elő.

### **c1) Az agresszió módja**

Az emberi agresszió megnyilvánulásának formái rendkívül széles skálán mozognak. Csupán az erőszak definíciójaként meghatározott „nyílt testi erőszak, illetve az ezzel való fenyegetés” lehetséges módozatainak vizsgálatához több mint húszféle agresszió között differenciáltunk.

A vizsgált időszakban a műsorszámokban összesen 2030 agresszív tevékenységi aktust számláltunk meg, amely a mintánkban előforduló 261 műsorszámot tekintve műsorszámonként átlagosan 7,8 aktusnak felel meg. Természetesen itt átlagokról beszélni nem teljesen helyénvaló, azonban ez az adat jól érzékelteti a műsorszámok relatíve magas agressziótartalmát.

Ha a leggyakrabban előforduló agressziómódokat vizsgáljuk, azt állapíthatjuk meg, hogy a két leggyakoribb a támadás (17,4%) – legyen az eszközzel vagy eszköz nélküli formában –, illetve a súlyos testi sértés (16,1%) volt. A testi sértés enyhébb formája, amelyet tetteles bántalmazásnak neveztünk el, a személy ellen irányuló erőszak harmadik leggyakoribb módjaként fordult elő (14,9%). A televíziós erőszak ezen három leggyakoribb módja a mintánkban előforduló összes agresszív tevékenységi aktus közel felének felel meg, s ez az egyes műfajok szerinti megoszlás tekintetében is érvényes. A műfajokon belül az egyes módok sorrendjét illetően adódtak különbségek, így a sorozatokban egyértelműen a súlyos testi sértés vezetett, míg a rajzfilmekben a három módozat közül ez utóbbi fordult elő a legritkábban.

A műsorelőzetesek vizsgálatánál némileg agresszívebb a kapott kép. Az agresszió három leggyakoribb módja itt is a súlyos testi sértés, támadás, illetve tetteles bántalmazás, azonban műsorelőzetesekben a súlyos testi sértés az összes előforduló erőszak egynegyedét adja. Ezenkívül lényegesen nagyobb arányban tartalmaztak még robbantásokat és baleseteket, amiből arra következtethetünk, hogy a műsorelőzeteseknél elsősorban a látványos, vizuális és hangeffektusokban gazdag, akciószerű képek kerülnek előtérbe. Ezenkívül a vizsgált időszakban a televízióban elkövetett összes gyilkosság több mint egyharmada, az öngyilkosságoknak pontosan a fele a műsorelőzetesekben lett bemutatva. Ugyancsak nem lett megkímélve a gyanútlan néző, ha akarta, ha nem, a kínzás látványától sem. Hozzá kell tennünk azonban, hogy szexuális erőszak nem fordult elő sem műsorszámokban, sem műsorelőzetesben.

### **c2) Agressziótípusok**

Az agresszió mértékének, ezen belül a különösen káros magatartásmintákat közvetítő erőszak és brutalitás további vizsgálatához az egyszerűbb áttekinthetőség kedvéért összevontunk bizonyos agressziómódokat, s így kialakítottunk különböző agressziófokozatokat az alkalmazott erőszak súlyossága szerint. Ezeket a szekvenciákban való előfordulásuk alapján vizsgáltuk aszerint, hogy bizonyos módozatok az erőszakos eseményegységben legalább egyszer előfordultak-e vagy sem. Ezért az erőszakos módozatok százalékos megoszlása természetszerűleg meghaladja a 100 százalékot, figyelembe véve, hogy ugyanabban az erőszakos szekvenciában többféle agressziómód is jelen lehetett (11. táblázat).



11. táblázat

Az agressziótípusok csatornánkénti megoszlása (a különböző módozatok a szekvenciában való legalább egyszeri előfordulásának gyakorisága – százalékban)

	MTV1 n = 140	Duna TV n = 80	TV2 n = 352	RTL Klub n = 359	TV3 n = 250	Σ = 1181
Verbális fenyegetés	27	13	73	39	52	204
Könnyű és közepesen súlyos testi erőszak	150	62	358	387	274	1231
Súlyos és végzetes, valamint különösen káros magatartásmintákat közvetítő és brutális erőszak	61	38	227	146	158	630
Legitim erőszak	3	3	12	12	5	35
Egyéb	6	11	16	10	6	39
Nem meghatározható erőszak	11	0	8	11	3	33
Σ	258	117	694	605	498	2172

A 11. táblázat azt mutatja, hogy a műsorszolgáltató típusától függetlenül az agresszív aktusok túlnyomó többsége könnyű és közepesen súlyos agresszió volt.

Ugyanilyen módon az egyes agressziótípusok műfaji megoszlását megvizsgálva is ugyanerre az eredményre jutottunk, habár szükséges megjegyeznünk, hogy a második legnagyobb arányban előforduló erőszak típus, műfaji kivétel nélkül, a súlyos és végzetes, valamint különösen káros magatartásmintákat közvetítő brutális erőszak volt. Ez utóbbi összevont csoporton belül, a rajzfilmek erőszakos szekvenciáiban olyan agressziómódok, mint emberrablás és merénylet a filmekben, illetve a sorozatokhoz képest a vizsgált mintában gyakrabban voltak jelen. A rajzfilmekkel kapcsolatos másik meglepő eredmény, hogy a gyilkosságoktól a rajzfilmek sem voltak mentesek, a 65, valamilyen formában agressziót tartalmazó rajzfilmben 2 „reális gyilkosság” fordult elő, azaz a vizsgált szekvenciában az áldozat egyértelműen meghalt (12. táblázat).

#### d) A károkozás mértéke

Az agresszió által okozott kár a televízióban ábrázolt erőszak mértéke megítélésének nélkülözhetetlen, sőt, mondhatnánk központi mutatója, miután a reális erőszak jelenlétére elsősorban a károkozás súlyossága utal, hiszen egy vérző fej vagy egy nyílt csonttörés (mintánkban erre is volt példa) a nézőre sokkal inkább sokkolólag hat, mint a rajzfilmekkel kapcsolatosan gyakran emlegetett fizikai következmények nélküli erőszak.

A károkozás mértékének vizsgálatánál az egyes erőszakos szekvenciákban előforduló károkozás összmértékét vettük figyelembe. Amennyiben az eseményegységben több erőszakos tevékenységi aktus is előfordult, úgy a kódolásnál mindig a két legsúlyosabb következményt vettük figyelembe. Így annak ellenére, hogy a fizikai károkozás feltételezhetőleg pszichés sérülésekkel is együtt járhat, ez utóbbit csak akkor rögzítettük, ha az agresszió áldozatánál erre nyilvánvaló jelek utaltak (pl. pánik, rettegés). Minden olyan esetben, amikor az agresszió nem okozott egyértelmű károkat, a károkozás mértékét úgy tekintettük, mint fenyegető veszélyt.

A károkozás mértékének az összes erőszakot tartalmazó szekvenciára való műfaji megoszlását (a műsorelőzetesekkel együtt) a 13. táblázat mutatja.

12. táblázat

*Az agressziótípusok műfaji megoszlása (a szekvenciában való legalább egyszeri előfordulás gyakorisága százalékban)*

	Mozifilm, tv-film n = 164	Sorozatok n = 358	Rajzfilmek, bábfilmek n = 317	Műsor- előzetesek n = 339	Összesen Σ = 1181
Fenyegetés	42	67	47	48	204
Könnyű és közepesen súlyos erőszak	181	343	381	324	1231*
Súlyos és végzetes, valamint különösen káros magatartásmintákat közvetítő és brutális erőszak	96	195	84	254	629
Legitim erőszak	3	16	3	13	35
Egyéb és nem meghatározható erőszak	8	17	20	21	72*
Σ	330	638	535	660	2171*

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

13. táblázat

*A károkozás mértéke műfaji megoszlásban*

	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsor- előzetesek		Összesen	
Agresszív esemény egységek	164=	%*	358=	%*	317=	%*	339=	%*	1181=	%*
	100		100		100		100		100	
Fenyegető veszély	95	57,9%	181	50,6%	242	76,3%	123	36,3%	643**	54,4%
Károkozás állatokban	1	0,3%	7	2,2%	8	0,7%				
Pszichés sérülések	12	7,3%	9	2,5%	27	8,5%	6	1,8%	54	4,6%
Könnyebb sérülések	26	15,9%	36	10,1%	19	6,0%	29	8,6%	110	9,3%
Súlyos sérülések	13	7,9%	44	12,3%	3	0,9%	42	12,4%	102	8,6%
Halál	21	12,8%	46	12,8%	2	0,6%	55	16,2%	124	10,5%
Nem megha- tározható	22	13,4%	77	21,5%	37	11,7%	112	33,0%	249**	21,1%
Σ	189		394		337		367		1290**	

\* Az előfordulások száma abszolút számokban értendők, s miután egy szekvencián belül többféle károkozás is előfordulhatott (ugyanaz a károkozás azonban egy szekvencián belül csak egyszer fordulhatott elő), a százalék az adott károkozás mértékének szekvenciákban való előfordulási arányát mutatja.

\*\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

Az eredmények azt mutatják, hogy az agresszív cselekedetnek leginkább nincs semmilyen látható károsodással járó következménye. Figyelembe véve azon körülményt, hogy a verbális fenyegetés mint fizikai károsodással nem járó erőszak típus a szekvenciákban előforduló erőszakmódokat tekintve meglehetősen alulreprezentáltsággal bír, ezzel szemben az agressziómódok, túlnyomó többsége könnyű és közepesen súlyos típusú agresszió, a legnagyobb arányban előforduló agressziómódok valamint az erőszak által okozott kár mértéke között némi ellentmondást lehet felfedezni. A könnyű és közepesen súlyos típusú agresszió ugyan nem minden esetben jár feltétlen fizikai károsodással, az áldozat pszichés megterhelése azonban mindenképpen feltételezhető, ennek ellenére az áldozat az agresszió keltette rettegésének és félelmének bemutatására, a mintánk eredményei szerint, csak igen ritkán került sor. Ha figyelembe vesszük az előfordulások azon százalékos arányát is, ahol a károkozás mértéke egyáltalán nem meghatározható, illetve abban a szekvenciában, ahol az erőszakos cselekmény történt, az okozott kár nem látható, arra következtethetünk, hogy az agresszió ábrázolási módja általában irreálisztikus, az erőszak fizikai és/vagy lelki károsodással járó következményének bemutatása többnyire elmaradt.

#### e) Súlyos sérülést vagy halálesetet tartalmazó szekvenciák

A súlyos sérülésekkel és a halálos kimenetellel járó erőszak az erőszakot tartalmazó szekvenciák nem egészen egyötödében fordult elő. Ezen belül minden tizedik szekvencia halált okozó erőszakos cselekményt tartalmazott. A legtöbb halál a műsorelőzetesekben fordult elő, míg a legritkábban a rajzfilmekben járt az erőszak halálos károkozással.

A károkozás mértékének további vizsgálatánál arra szerettünk volna választ kapni, hogy az ily módon beazonosítható igen súlyos, illetve halálos kimenetelű erőszakos cselekmény mely időszavokban fordult elő. Fontos megjegyeznünk, hogy a 14. táblázat itt azon szekvenciák előfordulását mutatja az illető időszavban, amelyben az erőszakos cselekmény halált, illetve súlyos sérülést okozott. Ez a szám azonban nem feltétlenül azonos az egyes szekvenciákban előforduló halottak vagy a súlyosan sérültek, így sem a halált vagy súlyos sérülést okozó aktusok számával, mert egy szekvenciában több halott és súlyos sérülés is előfordulhatott.

14. táblázat

*Súlyos sérülések és halálos károkozások előfordulásának időszavonkénti megoszlása műsorelőzetesekkel együtt (abszolút számok)*

Károkozás mértéke	Időszavok							
	Hétköz- nap 09–12	Hétköz- nap 18–22	Szom- bat 07–12	Szom- bat 12–18	Szom- bat 18–22	Szom- bat 22–24	Vasár- nap 07–12	Vasár- nap 18–22
Súlyos sérülések	11	75	1	1	3	5	2	4
Halál	9	74	4	9	17	4	2	5

Megállapítható, hogy a mintánkban előforduló 1181 erőszakot tartalmazó szekvenciából, amelyben az erőszakos cselekmény 124 esetben minimum egy áldozat halálával, illetve 102 esetben minimum egy áldozat súlyos sérülésével (a valóságban orvosi ellátást igénylő sérülések, mint törések, súlyos sebek) végződött, csak 4, illetve 5 esetben volt olyan időpont-

ban látható az agresszió, ahol a műsorszolgáltató feltételezhette, hogy a kiskorúakkal csak kis része nézheti még a televíziót.

A vizsgált mintánkban összesen 156 halottat számláltunk, valamint 3 esetben fordult elő olyan jelenet, ahol sok halott volt, de számuk nem volt pontosan meghatározható. Anélkül, hogy a halottak számának túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítanánk, miután az áldozatok száma nem feltétlenül függ össze az ábrázolt tett brutalitásával, a 15. táblázaton bemutatjuk a vizsgált időszakban előforduló halottak csatornánkénti előfordulását.

15. táblázat

*A megszámlálható halottak csatornánkénti megoszlása*

	MTV1	Duna TV	TV2	RTL Klub	TV3	Σ
Halottak száma	11	19	55*	28	43**	156

\*Két esetben sok halott volt, de a halottak száma nem volt meghatározható.

\*\* Egy esetben sok halott volt, de a halottak száma nem volt meghatározható.

### *Végzetes kimenetelű erőszak*

Tekintettel arra, hogy az életellenes erőszakos cselekedetek az antiszociális magatartás leg súlyosabb kategóriáját képezik, a televízióban ábrázolt erőszak lehetséges mintaadó, mintaközvetítő szerepének vizsgálata során ezek az esetek megkülönböztetett figyelmet érdemelnek. Egyrészt az előbbi szempont, másrészt kényszerű gazdaságossági megfontolás miatt a halálos kimenetelű erőszak részletesebb elemzése mellett döntöttünk. Ez utóbbi magyarázata, hogy komoly többletkiadások nélkül csakis ebben a lényegesen redukált mintában nyílhatott mód arra, hogy az agresszor és az áldozat prototípusait mint potenciális identifikációs modelleket, valamint az agresszió képi megjelenítésének módjait is szemügyre vehessük.

A vizsgált minta összesen 1181, valamilyen formában erőszakot tartalmazó szekvenciájából 124 esetben járt az agresszió végzetes következménnyel. Ez azt jelenti, hogy a vizsgált szekvenciák több mint 10 százalékában volt látható képileg megjelenített nyílt, halált okozó agresszió vagy nem látható agresszió képileg megjelenített végzetes következménye. Ez utóbbi azonban csak akkor kerülhetett be a mintánkba, ha a természetes halál teljes mértékben kizárható volt, és a halott egyértelműen erőszakos halált halt. Erre utalhatott pl. az áldozat sérülése, vagy szóbeli információként is elhangozhatott (pl. rendőrségi helyszínelésnél, hogy az áldozatot meggyilkolták).

A vizsgált 124, végzetes erőszakot tartalmazó szekvenciából 69 fordult elő valamilyen műsorszámban, vagyis filmben, sorozatban, illetve rajzfilmben. A 69 halálos károkozással járó erőszakot tartalmazó eseményegység 40 műsorszám között oszlott meg, amely megfelel a vizsgált időszakban vetített összes műsorszám több mint 15 százalékának. Ugyanakkor mintánk azon műsorszámait alapul véve, amelyekben legalább egyszer valamilyen formában előfordult agresszió, azt állapíthatjuk meg, hogy az erőszakot tartalmazó műsorszámok közül majdnem minden negyediknél az alkalmazott erőszak legalább egyszer végzetes következménnyel jár.

A fennmaradó 55 végzetes erőszakot tartalmazó eseményegység a műsorelőzetesekben fordult elő, következésképpen a vizsgált időszak 339, valamilyen formában erőszakot tartalmazó műsorelőzeteseit alapul véve azt mondhatjuk, hogy **majdnem minden hatodik műsorelőzetes végzetes erőszakot tartalmazott.**

A továbbiakban csak a műsorszámokban előforduló végzetes erőszak személyiségi és demográfiai aspektusainak vizsgálatára szorítkozunk. Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy a vizsgált esetek igen nagy részében maga az agresszor nem volt látható. Ez elsősorban azzal magyarázható, hogy a bűnügyi filmek dramaturgiája gyakran épül az ismeretlen elkövető sémájára, amely egyben a néző folyamatos izgalomban tartásának a garanciája is (pl. azok a klasszikus krimik, ahol csak a pisztolyt markoló kezét és a gyilkost csak háttal látjuk stb.). Másrészt gyakorta előfordul, hogy miközben az áldozat a végzetes agressziót elszenved, maga az agresszor már nincs jelen (pl. mérgezés). Az esetek harmadik típusánál maga az akció egyáltalán nem látható, már csak az erőszakos tett eredményét konstatálhatjuk (pl. az áldozat hullájának a megtalálása).

Mintánk nagyságrendje csupán az alapmegoszlások vizsgálatát teszi lehetővé, s mind ezt anélkül, hogy kapott eredményeinkből messzemenő következtetések levonását engedélyezné. Ezenkívül elemzésünk során csak a műsorszámokban előforduló erőszak vizsgálatára szorítkozhatunk, miután a műsorelőzetesekre vonatkozó eredmények azáltal, hogy többnyire ugyanazon műsorelőzetesek ismételt bejátszásának adatain alapulnak, erősen torzultak. Tanulmányunk függeléke azonban megfelelő részletességgel tartalmazza mindazon adatokat, amelyek a műsorszámokkal kapcsolatos további elemzés alapjául szolgáltak, valamint a műsorelőzeteseket is magában foglaló összesített adatokat.

Vizsgálatunk első lépésében újra szemügyre vettük a műsorszámokban előforduló végzetes erőszak közvetlen indítékát, a konfliktushelyzetet, valamint az agresszió következményét az agresszorra nézve, vagyis a korábbi szempontok szerint ismételt elemzést hajtottunk végre, ezúttal kizárólag a végzetes erőszakot tartalmazó szekvenciákat figyelembe véve.

Akárcsak korábbi analízisünkben, az erőszak indítékát többnyire itt sem lehetett felismerni. Amennyiben mégis sikerült, úgy az erőszakos tettet leginkább bosszú, önvédelem vagy valamilyen anyagi érdek vezérelte. Az esetek közel felében a konfliktushelyzetre egyértelmű agresszor–áldozat viszony volt jellemző. Hozzávetőlegesen kiegyenlített erőviszonyok, illetve kombinációs esetek pedig, ahol az erőszakot tartalmazó szekvenciában mind az agresszor–áldozat viszony, mind az egyenlő partnerek közötti erőszak megfigyelhető volt, az erőszakot tartalmazó szekvenciák valamivel több mint egynegyedében fordult elő. Ugyanakkor szükséges hozzátennünk, hogy az esetek egynegyedében a konfliktushelyzet nem volt meghatározható.

Az élet kioltása mindössze az esetek egytizedében járt valamilyen negatív következménnyel az agresszorra nézve, és ez megfelel a teljes mintán alapuló eredményünknek, amelyről még lesz szó a későbbiek folyamán.

Ezen információk birtokában folytattuk tovább a vizsgálatot az agresszor-, illetve áldozatprofilokra vonatkozóan, s eredményeit a következőképpen foglalhatjuk össze.

### **Agresszor**

Férfiak jóval gyakrabban voltak láthatók az agresszor szerepében, mint nők. Az agresszorok többnyire realisztikusan ábrázolt személyek voltak, akik az erőszakos tett elkövetésekor civilek voltak, ami azt jelenti, hogy a szekvenciában, ahol az erőszakos tett végbe-

ment, semmi nem utalt arra, hogy az elkövető hivatásánál fogva gyakorolt volna erőszakot, így nem volt egyenruhában, nem igazolta magát rendőrként stb. Amennyiben az agresszorok életkora meghatározható volt, úgy kivétel nélkül felnőtt emberek voltak, ezen belül pedig a középkorúak (30 és 60 közöttiek) voltak túlsúlyban. Ezenkívül az elkövetők etnikum szerinti megoszlásából egyértelműen kitűnik, hogy a tettesek csak rendkívül elenyésző számban voltak színes bőrűek, az esetek közel 90 százalékában az agresszor fehér volt.

Az agresszorok jellemábrázolásánál az összes megnevezett tulajdonságot figyelembe véve, igen kis eltéréssel ugyan, de a pozitív vagy legalábbis imponáló tulajdonságok kerültek túlsúlyba. Ezek azonban kivétel nélkül olyan tulajdonságok, amelyek az erőszakos tett sikeres keresztülvitelének elengedhetetlen „kellékei”, mint például gyakorlatiasság, találmányosság vagy bátorság. Amennyiben az agresszor beazonosítható volt, úgy az agresszorok több mint fele a műsorszám cím- vagy főszereplője volt.

Az esetek túlnyomó többségében a tett szándékossága egyértelműen tetten érhető volt. A gyilkos eszköz a halálos következményű erőszakos cselekedetek közel felében hétköznapi lőfegyver volt, irreális vagy szokatlan, múltat idéző muzeális fegyverek csak ritkán fordultak elő.

### Áldozat

Az áldozatok többségét egyedül érte a halál. Nemük megoszlása szerint javarészüket férfi, azonban az áldozatok között háromszor gyakrabban fordult elő nő, mint az agresszorok között. Akárcsak az agresszoroknál, az áldozatoknál is a civilek voltak túlsúlyban. Az áldozatok életkorát tekintve azt mondhatjuk, hogy többnyire középkorúak, azaz 30 és 60 év közöttiek voltak, de megközelítő gyakorisággal fordultak elő fiatal felnőtt áldozatok. Csupán egy esetben láthattunk nem felnőtt, fiatalos áldozatot. Az agresszorok és az áldozatok etnikai hovatartozását illetően mintánk alapján nem találtunk eltérést, az áldozatok döntő többsége fehér. Az áldozatok személyisége az agresszorokénál kevésbé volt megrajzolt, s amennyiben sikerült jellemző tulajdonságokat megnevezni, úgy a negatív, illetve a kevésbé imponáló tulajdonságok voltak túlsúlyban.

A szerepkört tekintve az áldozatok lényegesen ritkábban játszottak főszerepet, és a vizsgált mintákban egyáltalán nem voltak címszereplők. Abból, hogy az áldozatok szerepkörüket tekintve többnyire mellékszereplők vagy statiszták, arra következtethetünk, hogy az erőszak áldozatával való azonosulás a legritkább esetektől eltekintve nem jöhet számításba, miután a potenciális befolyásolás a nézőre kezdettől fogva igen alacsony.

### Képi megjelenítés

Az agresszió képi megjelenítésénél ritkán kísérték extrém érzelmek a gyilkolást. Az agresszor többnyire a félelem bármilyen jele nélkül, hideg közönnyel intézte el áldozatát. Az áldozat szenvedése, a rettegés, amely a nézőben sajnálatot vagy együttérzést kelthetne, többnyire elmaradt. Az áldozat az esetek többségében semmilyen reakciót nem mutatott, miután vagy már eleve halott volt, vagy az agresszió következményeként rögtön meghalt.

Mindezek arra utalnak, hogy a vizsgált műsorszámok többsége akár azt az érzést is keltheti, mintha az emberi élet kioltása egyszerű, különösebb érzelmi megrázkódtatástól mentes módja lenne egyes konfliktusok megoldásának.

Figyelembe véve azon körülményt, hogy a fiziológiai hatások és érzelmi reakciók a formai prezentáció – vagyis a kameramozgás, a zene, vágástechnika stb. – útján is befolyásolhatóak, vizsgáltuk az agresszió, valamint az áldozat képi megjelenítésének eszköztárát, illetve az egyes hatást felerősítő effektusok előfordulásának gyakoriságát.

Az agresszió, illetve az áldozat képi megjelenítését összehasonlítva mintánk alapján azt tapasztaltuk, hogy az agresszió közvetlen hatásának bemutatásánál ritkábban változott a kameramozgás lassúbbá és részletezőbbé, mint amikor maga az agresszió technikája volt látható a közelképen.

Az alkalmazott vizuális és akusztikus effektusok terén a zenei aláfestés bizonyult a hatás felerősítése leggyakoribb módjának, amennyiben előfordult valamilyen effektus. A vizsgált szekvenciák felénél azonban egyáltalán nem találtunk a figyelmet manipulatíván befolyásoló képi vagy hanghatást.

### *Az ábrázolt erőszak szociális környezete*

Mint bevezetőnkben említettük, a televíziós erőszak hatása nagyban függhet a filmrealitás és a néző valóságos helyzete közötti hasonlóság mértékétől, vagyis hogy mennyire tükrözi az ábrázolt agresszió a valóságot, a minket körülvevő valóságos környezetet. A minőségében realitásközeli erőszak gyakori „fogyasztása” növeli annak esélyét, hogy az erőszak a problémák megoldásának alkalmas eszközeként értékelődjön és rögzüljön a tapasztalatlan néző tudatában, s azt az adekvát helyzetekben eszerint alkalmazza. E megfontolásból fakadóan vizsgáltuk a mintánkban előforduló erőszak valóságszerűségének mértékét a cselekmény helyszíne, az időpontja és a történet realitásfoka szerint (16., 17. és 18. táblázat).

A vizsgált szekvenciákban előfordult erőszak csak nagyon ritkán volt oly módon bemutatva, mintha nem történt volna meg, s azt csupán a szereplő elképzelte. Az erőszakot a szekvenciák 95 százalékában a szereplő által valóban véghezvitt cselekedetként ábrázolták.

Emellett a mintában előforduló összes erőszakot tartalmazó szekvenciának több mint 90 százalékánál a tett helyszíne meghatározható, valóságos helyszín volt. Ezen belül az erőszakos cselekmény közel háromnegyed része olyan átlagosnak mondható hétköznapi környezetben játszódott, ahol a mindennapi élet is zajlik (utcák, terek, munkahelyek, otthoni környezet stb.).

16. táblázat

*Az erőszakos eseményegység realitásfoka*

	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsorelőzetesek		Összesen*	
Megtörtént	160	98,0%	337	94,0%	302	95,0%	325	96,0%	1127	95,0%
Fiktív	3	1,8%	12	3,4%	6	1,9%	3	0,9%	24	2,0%
Nem meghatározható	1	0,6%	9	2,5%	9	2,8%	11	3,2%	30	2,5%
N	164		358		317		339		1181*	

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

17. táblázat

*Az erőszakos eseményegység helyszíne*

	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsorelőzések		Összesen*	
Valóságos, hétköznapi	113	69,0%	281	78,0%	188	59,0%	291	86,0%	873	74,0%
Valóságos, szokatlan	26	16,0%	36	10,0%	63	20,0%	14	4,1%	142	12,0%
Valóságos, egzotikus	17	10,0%	14	3,9%	36	11,0%	15	4,4%	82	6,9%
Képzeletbeli, fiktív	3	1,8%	18	5,0%	23	7,3%	9	2,7%	53	4,5%
Nem meghatá- rozható	5	3,0%	9	2,5%	7	2,2%	10	2,9%	31	2,6%
N	164		358		317		339		1181*	

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

18. táblázat

*Az erőszakos eseményegység időpontja*

	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsor- előzések		Összesen*	
Jelen	98	60,0%	252	70,0%	37	12,0%	249	73,0%	636	54,0%
Régmúlt (1945 előtt)	17	10,0%	41	11,0%	21	6,6%	37	11,0%	116	9,8%
Múlt	17	10,0%	24	6,7%	3	9,0%	14	4,1%	58	4,9%
Jövő			13	3,6,0%					13	1,1%
Nem meghatá- rozható	32	20,0%	28	7,8%	256	81,0%	39	12,0%	358*	30,0%
N	164		358		317		339		1181**	

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

Az egyes műfaji csoportok között differenciálva azt mondhatjuk, hogy az átlagos mindennapos helyszínek leginkább a műsorelőzésekre, legkevésbé a rajzfilmek és bábfilmek csoportjára jellemzőek, azonban ez utóbbinál is a szekvenciák több mint felénél az erőszakos cselekmény mindennapi környezetben játszódott.

Az erőszakos szekvenciák idejének műfajok szerinti vizsgálatánál egyértelmű eltérés mutatkozik a rajzfilmek és bábfilmek csoportját illetően. A rajzfilmek, illetve bábfilmek valamilyen formában erőszakot tartalmazó eseményegységeinek 81 százalékánál az esemény időpontja nem meghatározható, s mindössze 12 százalékuk játszódik a jelenben. Ezzel szemben a sorozatok szekvenciáinak 70 százaléka, illetve a valamilyen formában agressziót tartalmazó műsorelőzések 73 százaléka játszódik aktuális, jelenkori környezetben.

A vizsgált minta alapján kapott eredményeinket összegezve azt mondhatjuk, hogy az erőszakos cselekmények túlnyomó része – kivéve a rajzfilmekben és bábfilmekben előfor-



duló erőszakot – jelenkori mindennapi környezetben játszódik, vagyis a filmrealitás, a néző saját helyzetére vonatkoztathatóságának mértéke igen magas.

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk: annak ellenére, hogy az animációs filmekben előforduló erőszakos cselekmény helyét és idejét tekintve kevésbé valóságközelebi, az ábrázolt erőszakban rejlő imitációpotenciál az óvodás és kisiskolás gyermekeknél semmi esetre sem zárható ki.

A továbbiakban az agressziót közvetlenül kiváltó konfliktushelyzetet vizsgáltuk, pontosabban, hogy milyen közvetlen konfliktusra utal az a tematikai keret, amelyben az erőszakos cselekmény bekövetkezett.

Az összes vizsgált szekvencia alapján kapott eredmények (19. táblázat) szerint azt mondhatjuk, hogy az agresszív cselekmény hátterében leggyakrabban a bűnözés, a törvénnyel való összeütközés áll. Ha azonban az egyes erőszakot tartalmazó szekvenciákat műfaji bontásukban vizsgáljuk, ennél differenciáltabb képet nyerünk. A filmekben és sorozatokban előforduló agresszió közvetlen kiváltó okaként a bűncselekmény mellett gyakorta találunk érzelmi, erkölcsi konfliktusokat, amelyeket a szereplők az erőszak eszközével próbálnak megoldani. A játékfilmek és tévéfilmek szekvenciáinak közel egynegyedében az erőszakos cselekmény kontextusát olyan mindennapi konfliktushelyzetek adják, mint amilyen a család, a házasság, a munkahely vagy az iskola. Ezzel szemben a „legitim” kontextusban megjelenő agresszió, mint például a háború, a műsorszámokban csak elenyésző mértékben van jelen.

A rajzfilmek és bábfilmek esetében az erőszak alkalmazásának tipikus helyzetei a bűncselekmény (22%), a természetfölötti erőkkel vagy fantázialényekkel való küzdelem (22%), illetve a komikus helyzetek (11%). Ez utóbbi az rajzfilmekben gyakorta jelen levő erőszak és humor egyáltalán nem problémamentes kapcsolatára hívja fel a figyelmet, amely – amint azt bevezetőnkben említettük – amellet, hogy bagatellizálja az erőszakot, elősegíti, hogy az öncélú agresszió olyan hétköznapi formái, mint a gúnyolódás vagy kárörvendés, a gyermek magatartásában normalizálódjanak.

Végül szükséges még megemlíteni, hogy a vizsgált szekvenciák tekintélyes részében az agressziót közvetlenül kiváltó konfliktus nem volt meghatározható. (Akárcsak az agresszió indítékainak vizsgálatánál.) Különösen nagy arányban, 68 százalékban maradt felismerhetetlen a konfliktus a műsorelőzetesekben, megerősítve ezzel azon korábban tett megállapításunkat, miszerint az erőszakos aktusokat gyakorta a cselekmény kontextusából kiragadva, kizárólag a néző figyelmének felkeltésére montírozzák össze (19. táblázat).

Az agresszió szociális úton történő elsajátításánál, mint ahogy azt a szociális tanulásmélett állítja, lényeges szempont, hogy a mások által alkalmazott agresszió megfigyelése alapján a megfigyelő milyen következtetéseket vonhat le azzal kapcsolatban, hogy az agresszió kifizetődik-e, avagy büntetést von maga után. Ebből adódóan a televízióban ábrázolt erőszak potenciálisan káros hatásának megítélésekor kiemelten kezelt aspektus az agresszió következménye az agresszorra nézve.

19. táblázat  
Az agressziót közvetlenül kiváltó konfliktushelyzet

	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsor- előzetesek		Összesen**	
Agresszív esemény egység	164 = 100%*		358 = 100%*		317 = 100%*		339 = 100%*		1181 = 100%*	
Bűncselekmény	35	21,0%	129	36,0%	70	22,0%	26	7,7%	261*	22,0%
Érzelmi/erkölcsi	36	22,0%	56	16,0%	32	10,0%	22	6,5%	146	12,0%
Természetfölötti	9	5,5%	22	6,1%	71	22,0%	8	2,4%	110	9,3%
Komikum	10	6,1%	21	5,9%	34	11,0%	1	3,0%	66	5,6%
Hétköznapi/családi	12	7,3%	15	4,2%	32	10,0%	6	1,8%	65	5,5%
Iskolai/munkahelyi	16	9,8%	28	7,8%	13	4,1%	5	1,5%	65**	5,5%
Házasság/élettársi kapcsolat	12	7,3%	6	1,7%			17	7,5%	35	3,0%
Sport	21	13,0%	3	0,8%	6	1,9%	17	0,5%	47	4,0%
Politika, ideológia	4	2,4%	20	5,6%	8	2,5%	4	1,2%	36	3,0%
Játék, próbatétel	4	2,4%	7	2,0%	17	5,4%	1	0,3%	29	2,5%
Háború	1	0,6%	7	2,0%	1	0,3%	12	3,5%	21	0,8%
Egyéb	12	7,3%	27	7,5%	37	11,7%	9	0,3%	85	7,3%
Nem meghatározható	35	21,0%	85	24,0%	36	11,0%	229	68,0%	385	33,0%
Σ	207		426		357		357		1351*	

\* Az előfordulások számai abszolút értékekben értendők, s miután az agressziót előidéző helyzet több kóddal is leírható volt, a százalék az adott konfliktus szekvenciákban való előfordulási arányát mutatja.

\*\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

Általában a filmek dramaturgiai felépítésére jellemző, hogy a negatív hős csak a film végén nyeri el büntetését, miközben az erőszakot céljainak, érdekeinek keresztülviteléhez számos jeleneten keresztül sikeresen alkalmazza. Így akár többekben felmerülhet a kétely, hogy helyes-e az agresszió direkt következményét az agresszorra nézve még ugyanabban a jelenetben vizsgálni. Figyelembe véve azonban a gyermekfejlődéstannak a gyermek kognitív fejlődése szakaszaira vonatkozó megfigyeléseit, valamint a szociális tanuláselmélet eredményeit, véleményünk szerint a jutalmazott, illetve büntetett agresszió jelenlétének vizsgálata csakis ezzel a módszerrel helyes.

Itt szükséges megjegyezni, hogy az adatgyűjtés során elkülönített jellemzőket a kiértékelésnél összevontuk, és pozitív, semleges, illetve negatív minősítésekkel láttuk el aszerint, hogy az alkalmazott erőszakot az agresszor vagy környezete miként ítélte meg, illetve az erőszak elkövetése az agresszorra nézve milyen direkt következményeket vont maga után. Az ily módon nyert eredményeket a 20. táblázat szemlélteti.

20. táblázat

Az agresszió következménye az agresszorra nézve

Agresszív esemény- egységek	Mozifilm, tv-film		Sorozatok		Rajzfilmek, bábfilmek		Műsorelőzetes		Összesen**	
	164 =	100%*	358 =	100%*	317 =	100%*	339 =	100%*	1181 =	100%*
<b>Pozitív</b>	43	26,3%	48	13,5%	65	20,2%			159**	13,5%
Az agresszor dicséretet kap										
A tettel elégedett										
<b>Semleges</b>	100	61,0%	277	77,0%	221	70,0%	337	99,4%	935	79,2%
Nincs következmény										
Nem meghatározható										
<b>Negatív</b>	46	28,4%	45	12,6%	46	14,8%	2	0,6%	139	11,8%
Az agresszor maga is kárt szenvet										
Az agresszor büntetést kap										
Tettét megbánja										
<b>Egyéb</b>	2	1,2%	4	1,1%	4	1,3%			10	0,8%
<b>Σ</b>	191		374		336		339		1243**	

\* Az előfordulások számai abszolút értékekben értendők, s miután egy szekvencián belül többféle következmény is előfordulhatott (azonban ugyanaz a következmény az agresszorra nézve egy szekvencián belül csak egyszer fordulhatott elő), a százalék az adott következmény (pozitív, negatív, semleges) szekvenciákban való előfordulási arányát mutatja.

\*\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

A 20. táblázatunk adataiból azt állapíthatjuk meg, hogy az agresszió többnyire nem járt semmifajta következménnyel az agresszorra nézve, illetve az agresszióknak az agresszorra nézve nincs látható következménye.<sup>29</sup>

Ugyancsak erre az eredményre jutunk, ha az agresszió következményét műfaji bontásban vizsgáljuk, habár a műsorelőzetesek százalékos aránya a műsorszámokéhoz viszonyítva messze a legmagasabb. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy az ajánlók többsége nem jeleneteket, hanem csak összevágott képsorokat tartalmaz, ezért az erőszak következménye az agresszorra nézve az esetek kétharmadában egyáltalán nem volt meghatározható.

Figyelembe véve a mintánkban előforduló pozitív, illetve negatív következmények megoszlásának százalékos arányát, a filmekben és sorozatokban a büntetés, illetve jutalmazás előfordulásának gyakorisága hozzávetőlegesen azonos. Némileg eltér azonban a kép, mindenekelőtt a gyermekek által kedvelt műfajok esetében. A rajzfilmek és bábfilmek csoportjánál az agresszió elkövetését magával vonó büntület, illetve büntetés direkt ábrázolása ritkábban fordult elő, mint az agresszor környezetének dicséretét és elismerését kiváltó, azaz erkölcsileg legitimált erőszak vagy legalábbis a büntület helyett elégedettséget, kielégülést okozó erőszak.

Tekintettel arra, hogy a gyermekek a sikeres modellek utánzására inkább hajlanak, mint olyan sikertelen modellekére, akiket magatartásukért megbüntettek, továbbá hogy egy bizonyos magatartásért elvárt büntetés elmaradása olyan, mintha jutalmazták volna,<sup>30</sup> a kapott eredményeket összegezve azt állapíthatjuk meg, hogy a vizsgált időszakban a teljes „nemzenés-fikciós” műsorkínálatban előforduló erőszakos szekvenciák több mint 90 százalékaiban az erőszakos cselekedet bármilyen negatív következmény nélkül maradt, következésképpen azt az érzetet kelti, hogy az erőszak általában kifizetődő, az erőszak alkalmazása céljaink elérésének, illetve konfliktusok megoldásának sikeres és hatékony eszköze.

A televízióban ábrázolt erőszak és brutalitás témakörével kapcsolatban gyakran vetődik fel a obszcenitás és a pornográfia problematikája is, sőt egyes nemzetközi szabályozások a műsorszolgáltató felelősségének megállapításakor gyakorta együttesen kezelik e három kérdéskört. A magyar médiatörvény ugyan a műsorszámok tartalmi korlátainak megállapításánál csak a szexualitást említi, s a trágársággal kapcsolatban nem foglal állást, a televízió mintaadó, mintaközvetítő szerepének vizsgálatánál azonban elkerülhetetlennek találtuk – ha csupán érintőlegesen is – a kutatást ez utóbbi témára is kiterjeszteni. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy mind a trágárság, mind a szexualitás jelenlétének vizsgálata csak az erőszakos szekvenciákban való előfordulásukra korlátozódott. Így eredményeink csak azt mutatják, hogy az erőszakos eseményegységben trágár beszéd vagy a szexualitás jelen volt-e vagy sem, nem nyújtanak azonban teljes képet trágárság vagy szexualitás jelenlétének arányáról a „nemzenés-fikciós” műsorkínálatban (21. és 22. táblázat).

21. táblázat

*A trágárság és az erőszak jelenléte*

Trágárság	Mozifilm, tv-film	Sorozatok	Rajzfilmek, bábfilmek	Műsor- előzetesek	Összesen*
Agr. eseményegység	n = 164	n = 358	n = 317	n = 339	n = 1181
Enyhébb káromkodások	19	17	11	8	55
Közepesen erős káromkodások	15	19	9	43	
Durva káromkodások	2	1		3	
Nincsenek durva szavak	128	321	306	322	1080*
Σ	164	358	317	339	1181*

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

22. táblázat

*A szexualitás és erőszak jelenléte*

Szexualitás	Mozifilm, tv-film	Sorozatok	Rajzfilmek, bábfilmek	Műsor- előzetesek	Összesen*
Agr. eseménységység	n = 163	n = 356	n = 317	n = 335	n = 1174
Nemi jellegek hangsúlyozása					
öltözködéssel	5	11	14	1	31
Szexuálisan kihívó viselkedés	1	6		12	20*
A szexuális izgalom megjelenítése	2	9	3	28	42
Meztelenség	2	1	1	1	5
Elsődleges nemi szervek ábrázolása	1	1			2
Nemi aktus bemutatása	2	1		3	6
A szexualitás nincs jelen	154	332	302	291	1081*
Σ	167	361	320	336	1186*

\* A színházi közvetítésekkel együtt értendő.

A vizsgált szekvenciák túlnyomó többsége egyáltalán nem tartalmazott durva szavakat. A leginkább „csúnyán beszélő” műfajnak a játékfilmek és tévéfilmek csoportja bizonyult, ahol a valamilyen formában erőszakot tartalmazó szekvenciák több mint egyötödében hangzottak el közepesen erős, illetve enyhébb káromkodások. Ez utóbbiak, ha meglehetősen csekély mértékben is, de a többi műfajban is előfordultak.

A szexualitásról kapott eredmények alapján azt állapíthatjuk meg, hogy mindössze a valamilyen formában erőszakot tartalmazó eseménységységek 8 százalékában volt jelen, míg 92 százalékban nem volt tetten érhető a szexualitás. Tekintettel azonban arra – amint azt a kutatások bizonyították –, hogy az erőszakos tartalom és a szexuális inger kombinációjának agressziót növelő hatása van, ajánlatos a szexualitás és az erőszak együttes jelenlétének különleges figyelmet szentelni. A szexualitás és az erőszak összekapcsolódása azonban további veszélyeket is rejt azáltal, hogy komolyan károsíthatja a gyermek pszichoszexuális fejlődését. A műfaji megoszlásokból kitűnik, hogy a gyermekek által igen kedvelt rajzfilmekben is tetten érhető a szexualitás és erőszak kombinációja, habár javarészt csupán a nemi jellegek öltözködés általi hangsúlyozására korlátozódik.

Ugyancsak szükséges megemlíteni, hogy a műsorelőzetesek 13 százaléka tartalmazott valamilyen formában együttesen szexualitást és erőszakot, aminek magyarázata itt is, mint korábban már többször állítottuk, a néző figyelemfelkeltésének csatornák közötti egyre kiéleződőbb harcában rejthető.

## ZÁRSZÓ ÉS JAVASLATOK

**J**elen tanulmány a televízióban jelen levő erőszak és brutalitás mértékét vizsgálta egy olyan szempontrendszer alapján, amely az erőszak a gyermekek személyiségfejlődésére gyakorolt káros hatásai közül a televízióban látott erőszak és az agresszív viselkedés közötti kapcsolatot igyekezett a tartalomelemzés módszerével felmérni. Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a televíziós erőszak és az agresszió viszonya a televízióban ábrázolt erőszak problematikájának csak egy kis, bár valószínűleg a leggyakrabban kutatott részlete, ugyanakkor a médiális erőszak számos egyéb negatív hatása is ismeretes, mint a szorongás, a depresszió, a valós erőszakkal szembeni közömbösség kialakulása, a nemi sztereotípiák megerősítése stb.

Továbbá szükséges hangsúlyozni, hogy a tartalomelemzés semmiképpen nem helyettesítheti a televízióban ábrázolt erőszak gyerekekre gyakorolt hatásának direkt vizsgálatát. A műsorok erőszaktartalmából a hatásra vonatkozó közvetlen következtetéseket nem lehet levonni, miután a tartalom csak egyetlen tényező a hatás megítéléséhez. Ezenkívül a hatás függ a néző személyiségstruktúrájától, korától, nemétől, intelligenciájától, a társadalmi integrációjától és mindenekelőtt attól a szituációtól, amelyben az erőszakos tartalmat fogyasztják (egyedül, szülőikkel, barátokkal). Ez utóbbival kapcsolatosan érdemes megemlíteni a televíziós erőszak gyerekekre gyakorolt hatását bagatellizálni akaró, gyakorta elhangzó érvet, miszerint a gyermekeknek íródott mesék erőszak tartalma is rendkívül magas, tehát maguk a gyermekmesék is az agressziópotenciál növekedéséhez és a személyiség brutalizációjához vezethetnek. (Csak megjegyezzük, hogy hasonló érvelésből adódóan történt meg, hogy a háború utáni Németországban Grimm-mesekönyveket egy darabig nem adták ki, mert a háborúban elkövetett szörnyűségeket egyenesen a Grimm-meséken nevelkedett német nép agresszióra való hajlamával hozták összefüggésbe.)

Való igaz, hogy a klasszikus gyermekmesék is tartalmaznak erőszakot (emberevő óriások, gonosz mostohák, drasztikus próbatételek stb.), ennek ellenére párhuzamot vonni a klasszikus gyermekmesék és a televízióban jelen levő erőszak között távolról sem helyénvaló. Míg a mesék hőseinek viszontagságait a gyermekek a szüleik, nagyszüleik előadása révén meleg, meghitt helyzetben, a szeretett személy jelenlétének biztonságát nyújtó környezetben izgulhatják végig újra és újra, és ebben az esetben az interaktivitás jelentős szerephez jut a felgyülemlett feszültség időközönkénti oldásában, addig a televízió egyoldalú kommunikációs helyzetet teremtve válogatás nélkül ontja a többnyire egyedül recipiáló gyerekekre a valóság és fikció szörnyűségeit.

A másik oldalról, valószínűleg a televízióban ábrázolt erőszakkal kapcsolatos kutatási eredmények félreértelmezéséből adódóan, gyakorta hangzanak el olyan jóhiszemű vélemények, amelyek a televíziónak a bűnözésre nevelés terén egyfajta omnipotenciát tulajdonítva, a televízió káros hatásainak kiküszöbölésére egyedüli megoldásként az erőszakmentes televíziót tudják elképzelni. Az erőszakmentes televízió gondolata azonban valószínűleg nem reális fölvetés. Hiszen nyomban felmerülhet a kérdés, eleget tudna-e tenni a televízió azon feladatának, hogy a társadalmat érintő kérdésekben átfogóan, objektíven és szakszerűen tájékoztasson, vagy hogy az emberiség egyetemes és nemzeti kultúrájának kimagasló értékeit bemutassa, ha kiragadja reális – gyakran az erőszakkal kapcsolatos – kontextusából.

A probléma lényege nem az egyes műsorszámok vagy csatornák agressziótartalmában rejlik, hanem az agresszió tömeges jelenlétében, amely folyamatosan azt a súlykolja a néző-

be, hogy a világ, amelyben élünk, aljas és erőszakos, következésképpen az erőszak mint az önérvényesítés, az egzisztenciális biztonság szükséges és nélkülözhetetlen eszköze igazolást nyer. A mértéktelen mennyiségű audiovizuális erőszak fokozatosan torzítja el a világról való képünket, épül be – mindenekelőtt a kevés élettapasztalattal rendelkező – néző viselkedésmintái közé, előbb-utóbb a mindennapi konfliktushelyzetekben is elfogadhatóvá téve azt.

Ezek után logikusan merül fel a kérdés, vajon miként lehetne a fentiekben leírt negatív folyamatot feltartóztatni, milyen lehetőségek állhatnak rendelkezésünkre a televíziós erőszak egyfajta kontrollált mederbe terelését illetően. Véleményem szerint ennek megvalósítása olyan feladat, amely nemcsak jól átgondolt és megfelelően koordinált médiapolitikai döntéseket igényel, hanem amelyben a nyilvánosságnak és a civil szféra képviselőinek is erőteljesen részt kell venniük.

Befejezésül néhány ezzel kapcsolatos javaslatot fogalmaznék meg:

- Törvénnyel kell szabályozni, hogy a műsorelőzetesek csak abban az időben kerülhessenek sugárzásra, amikor maga a műsorszám, amelyre az ajánló vonatkozik, vetítésre kerül.
- A műsorszolgáltatót kötelezni kell, hogy a sugárzásra kerülő műsorszámokat minden esetben a műsorszám agressziótartalmának figyelembevételével célcsoportra való ajánlással lássa el, s ezt a műsorújságokban, a teletextben tegye közzé. Úgy gondolom, ez a kötelezettség nem róna különösebb terhet a televíziók programszerkesztőire, miután a mozi- vagy videoforgalmazásra, illetve a televíziós sugárzásra kerülő filmek a legtöbb országban már eleve minősítetten kerülnek terjesztésre. Például az USA-ban a Motion Picture Association of America, Nagy-Britanniában a British Board of Film Censors, Németországban a Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft foglalkozik standardizált minősítő rendszer alapján a filmek klasszifikációjával, s ezeket a legtöbb film- és videokézikönyv (pl. az évente megjelenő Video Movie Guide) tartalmazza.
- Azokra a helyzetekre, amikor a műsorszolgáltató – korábbi minősítés hiányában – a műsorszám sugárzásának megfelelő idejéről, illetve egyáltalán annak televízióban való sugározhatóságáról nem tud dönteni, érdemes lenne egy szakértőkből álló bizottságot – akár a német SFS mintájára – felállítani, amely a televíziók piaci viszonyaihoz igazodva gyors döntésekkel tudna (akár már a vásárlást megelőzően) a műsorszolgáltatók segítségére lenni. Természetesen egy ilyen bizottság a filmek vetítésével kapcsolatban csak ajánlásokat fogalmazhatna meg, preventív cenzúrát nem gyakorolhatna.
- A televíziók műsorainak folyamatos vagy szűrőpróbaszerű figyelése, így az esetleges törvénysértések kiszűrése egy néhány emberből álló csoporttal megoldható. A jelen kutatás által használt kategóriarendszer némileg egyszerűsített formában a műsorok kvalitatív szempontok szerinti monitorizálására is felhasználható.
- A televízió műsorkínálatában jelen lévő erőszak és brutalitás mértékének vizsgálatát a jelen kutatáshoz hasonló átfogó és részletes módon célszerű lenne évente négy alkalommal elvégezni. Ezzel lehetőség nyílna – az esetleg év közben jelentkező műsorstruktúra-változásokat is figyelembe véve – olyan éves mintához, illetve adatbázishoz jutni, amely alapján már generalizálható eredmények születhetnének akár az egyes műsorsávok, akár az egyes csatornák műsorkínálatát illetően. További előnyt jelentene még, hogy ha a különböző időszakokban kapott eredmények egymással

összevethetőek lennének, az erőszak mértékének csökkentésére hozott intézkedések hatékonysága is ellenőrizhetővé válna.

Végül szükséges megemlíteni a nyilvánosság szerepét, amely a televíziós erőszak csökkentéséért vívott harc egyik leghatásosabb fegyvere lehet. Rendkívül fontos, hogy a nyilvánosság folyamatos tájékoztatást kapjon egyrészt a televíziós erőszak elsősorban gyermekekre és kiskorúakra gyakorolt negatív hatásairól, hogy a szülő a műsorszámok újságokban megjelenő minősítése alapján, a megfelelő információk birtokában felelősségteljesen döntsön (itt az összehangoltság jelentős szerephez jut). De legalább ilyen fontos a közvéleményt rendszeresen informálni a televíziós csatornák műsorkínálatában előforduló erőszak és brutalitás mértékéről, ily módon kevésbé a törvény szankcióival, inkább a nyilvánosság erejével nyomást gyakorolni a műsorszolgáltatókra, hogy az erőszak mértékének csökkentésére elsősorban saját érdekeiktől vezérelten tegyenek erőfeszítéseket. (Ilyen érdekek lehetnek a csatorna kedvező megítélésének fenntartása, vagy olyan fontos reklámozó cégek megtartása, amelynek termékeivel az erőszak kifejezetten összeférhetetlen).

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A modell itt tágabban értendő, mint a pedagógiában használt „példakép”, miután nem csak tudatos választásról beszélünk.

<sup>2</sup> Endgutachten der Gewaltkommission des deutschen Bundestages, 1992.

<sup>3</sup> Ugyanakkor mindegyik csoport – vagyis a gyermekeknek az a csoportja is, amelyik a filmet büntetéssel látta – képes volt a filmben látottak pontos reprodukálására. Tehát Bandura kísérletében megint csak igazolódott, hogy az erőszak alkalmazása – s nem pedig az elsajátítása – függ a modell magatartásának következményeitől.

<sup>4</sup> National Television Violence Study 1997, 22. Idézi Kunczik (1998).

<sup>5</sup> Idézi Ranschburg (1995).

<sup>6</sup> National Television Violence Study 1997. Idézi Kunczik (1998).

<sup>7</sup> Idézi Hipfl, Brigitte, in Aufenanger (1991).

<sup>8</sup> A önszabályozó testület (Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen) 1993-ban komoly társadalmi és politikai nyomás hatására jött létre. A megalakulást megelőzte a 90-es évek elején újjáéledő társadalmi diskurzus a televíziós erőszak gyermekekre gyakorolt káros hatásáról, illetve ez időben kerültek újabb kutatási eredmények a napvilágra (Groebel–Gleich 1993; Merten 1992, 93.), amelyek a kereskedelmi adók műsorkínálatának a közszolgálati adóknál jóval magasabb erőszaktartalmáról tájékoztattak. Az ifjúságvédelmi szabályozás megszigorításának elkerülésére vetődött fel a kereskedelmi műsorszolgáltatók részéről az önszabályozó testület megalakításának gondolata, amely a filmes mintára alakult meg a kereskedelmi műsorszolgáltatók finanszírozásával.

<sup>9</sup> Az osztrák törvény a kereskedelmi televíziózás fogalmát nem ismeri, de ez itt nem játszhat szerepet, miután semmi nem támasztja alá azokat a véleményeket, miszerint a kereskedelmi csatornákat az erőszak megengedhető ábrázolásának tekintetében kevésbé szigorú szabályozásnak kellene alávetni.

<sup>10</sup> Die Haltung des ORF zu Gewalt und Obszönität in Radio und Fernsehen, April 1993.

<sup>11</sup> Buda (1998, 8.).

<sup>12</sup> Csepeli (1997, 335.).

<sup>13</sup> Groebel – Gleich (1993).

<sup>14</sup> Ranschburg, 1997.

<sup>15</sup> A tanulmány írójának a fordításában.

<sup>16</sup> Időbeli és anyagi korlátok miatt döntöttünk amellett, hogy az agresszor és az áldozat prototípusait, mint potenciális identifikációs modelleket, illetve az agresszió képi megjelenítésének módjait nem a teljes



mintánk alapján, hanem lényegesen redukáltabb formában, kizárólag a végzetes erőszak esetében vizsgáljuk. A német vizsgálatban ilyen korlátozás nem volt.

<sup>17</sup> A műsorszám formai jellemzőinek megállapításánál a műsorújságban fellelhető információk is figyelembe vehetőek voltak.

<sup>18</sup> Lásd a korábban említett okokat (17. sz. lábjegyzet).

<sup>19</sup> Ebben az említett német példát követtük.

<sup>20</sup> Lásd pl. Gerbner vizsgálatait.

<sup>21</sup> A színházi közvetítéseket kis esetszámukra való tekintettel tartalmi sajátosságaiuk szerint nem differenciáltuk.

<sup>22</sup> Lásd a 3. táblázatot.

<sup>23</sup> A színházi közvetítéseket a diagramon feltüntetettük ugyan, azonban a rendkívül alacsony esetszámból következtetéseket nem tudunk levonni.

<sup>24</sup> Kivételt képeznek a gyermek személyiségfejlődését súlyosan károsító műsorok, ezek semmilyen körülmények között nem kerülhetnek sugárzásra.

<sup>25</sup> A mozifilmek ajánlói nem szerepelnek vizsgálatunkban, miután a műsorstruktúrában való elhelyezkedésük szerint helyenként a reklámban, ill. kulturális ajánlóműsorokban kerülnek bemutatásra, s ennek egyike sem sorolható a „nemzenei-fikciós” műsorszámokhoz, illetve ezek elozeteseihez. Azonban itt szükséges megjegyeznünk, hogy a kérdőív tesztelésénél lekódoltuk az egyik kereskedelmi csatorna kulturális ajánlóműsorát, amely nagy számban tartalmazott filmajánlókat. A vizsgálat eredménye szerint a körülbelül 25 perces műsorszámban 10 agressziót tartalmazó bejátszás fordult elő, amely összesen 18 agresszív tevékenységi aktust tartalmazott.

<sup>26</sup> Lásd a 11. táblázatot.

<sup>27</sup> Ide soroltuk a 11. táblázatban kiemelték közül a romboló, pusztító szándékot, fiziológiai felindulást, terrorizmust, idegengyűlöletet, fajgyűlöletet.

<sup>28</sup> Ide soroltuk az autoritativ, nevelő célzatú erőszakot, valamint a birtoklási vágyat.

<sup>29</sup> Itt azok az esetek kerültek besorolásra, amikor csak magát az erőszakos cselekedetet látjuk, esetleg a károkozást, majd egy hirtelen vágással már új szituációt láthatunk a képen.

<sup>30</sup> Crandall 1973, idézi Kunczik 1997, 93.

## IRODALOM

- Aronson, E.: *A társas lény*. Budapest, 1987.
- Aufenanger, S.–Baacke, D.–Lauffer, J. et al.: *Gutes Fernsehen – schlechtes Fernsehen?* München, 1996.
- Bandura, A.: *Aggression. A social learning analysis*. Englewood Cliffs, 1973.
- Bandura, A.–Huston, A. C.: Identification as a process of incidental learning. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1961. 63.
- Bandura, A.–Mischel, W.: Modification of selfimposed delay of reward through exposure to line and symbolic models. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1965. 2.
- Bandura, A.–Ross, D.–Ross, S.: Imitation of film-mediated aggressive models. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1963. 66. 3.
- Bauer, M.–Selg, H.: Gewaltdarstellungen im Fernsehen-Kennen wir die Folgen? In *BPS Report*, 1981. 4. 6.
- Belson, W. A.: *Television violence and the adolescent boy*. Hampshire England, Westmead Farnborough, 1978.
- Berkowitz, L.: *Aggression. A social psychological analysis*. New York, 1962.
- Berkowitz, L.: The Contagion of Violence. An S–R mediational analysis of some effects of observed aggression. In *Nebraska Symposium on Motivation*. 1970. 18. 95.
- Berkowitz, L.–Alioto, J. T.: The meaning of an observed event as a determinant of its aggressive consequences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1977, 28, 206.

- Berkowitz, L.–Rawlings, E.: Effects of film violence on inhibitions against subsequent aggression. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1963. 66. 405.
- Burkart, R.: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder*. Wien, Köln, 1995.
- Collins, W. A.: Children's comprehension of television content. In Wartella, E. (ed.): *Children communicating. Media and the development of thought, speech, understanding*. Beverly Hills, Calif., 1975.
- Comstock, G.–Chaffee, S.–Katzman, N., et. al.: *Television and human behavior*. New York, 1978.
- Csepeli György: *Szociálpszichológia*. Budapest, 1997, Osiris.
- Endgutachten des Deutschen Bundestages. *Media Perspektiven (Sonderheft)*, Frankfurt, 1992.
- Földvári J.: *Magyar büntetőjog*. Budapest, 1997.
- Gerbner, G.: Cultural indicators. The case of violence in television drama. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1970. 388. 69.
- Gerbner, G.–Gross, L.–Signorelli, N., et. al.: The „mainstreaming” of America. Violence Profile No. 11. *Journal of Communication* 1980, 3. 41–45.
- Gould, M. S.–Schaffer, D.: *The impact of suicide in television movies*. New Eng. J. Med., 1986, 315, 690.
- Grimm, J.: *Die Faszination des Schreckens – Warum Horrorfilme so attraktiv sind*. Wiesbaden, 1992, Film & Fakten. .
- Groebel, J.–Gleich, U.: *Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender*. Opladen, 1993.
- Hipfl, B.: Gewaltdarstellungen im Fernsehen und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Kinder. In Aufenanger, S. (Hrsg.): *Neue Medien – Neue Pädagogik?* Bonn, 1971. 122.
- Huesmann, L. R.–Malamuth, N. M.: Media violence and antisocial behavior. *Journal of Social Issues*, 1986. 42. 3.
- Keupp, L.: *Aggressivität und Sexualität*. München, 1971.
- Krebs, D.: Gewalt und Pornographie im Fernsehen-Verführung oder Therapie. In Merten, K.–Schmidt, S. J.–Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien*. Opladen, 1994.
- Kunczik, M.: *Gewalt im Fernsehen*. Köln, Wien, 1975.
- Kunczik, M.: Gewalt im Fernsehen. Stand der Wirkungsforschung und neue Befunde. *Media Perspektiven*, 1993. 3. 98.
- Kunczik, M.: *Gewalt im Fernsehen*. Köln, Wien, 1997.
- Lefkowitz, M. M.–Eron, L. D. et. al.: Television Violence and Child Aggression. In Comstock, G. A. (ed.): *Television and Social Behavior*. Washington D.C., 1972. 35–135.
- Liebert, R. M.–Baron, R. A.: Some immediate effects of televised violence on children's behavior. *Dev. Psychol.*, 1972. 6. 469.
- Malamuth, N. M.–Doennerstein, E. (eds.): *Pornography and sexual aggression*. New York, 1984.
- Media Control: Gewalt im Fernsehen. Untersuchung im Auftrag des Stern. 1985, Dezember.
- Mérei F.–V. Binét Á.: *Gyermekekléktan*. Budapest, 1997.
- Meyn, H.: *Massenmedien in der Bundesrepublik in Deutschland*. Berlin, 1996.
- Phillips, D. P.–Carstensen, L. L.: Clustering of Teenage Suicides after Television News Stories about Suicide. *New. Eng. J. Med.*, 1986. 315. 685.
- Ranschburg J.: *Félelem, harag, agresszió*. Budapest, 1995.
- Selg, H.: *Psychologische Beiträge zur Wirkungsforschung*. Bern, 1986.
- Singer, D. G.–Zuckermann, D.–Singer, J. L.: Helping elementary school children learn about TV. *J. Communications*, 1980. 30. 84.
- Tannenbaum, P., H.: *Emotional arousal as a mediator of erotic communication effects. Technical reports of the Commission on Obscenity and Pornography*. Washington D.C., 1971.
- Tannenbaum, P., H.: *A televíziózás szociálpszichológiája*. Budapest, 1985.
- Undeutsch, U.: Gutachten über „Schweinchen Dick”. In *Aggression und Fernsehen*. Tübingen, 1974. 74.
- Vetró Á.–Csapó Á.: *A televízió és a gyermek*. Budapest, 1991.
- Winterhoff-Spurk, P.: *Fernsehen. Psychologische Befunde und Medienwirkung*. Bern, 1986.
- Zillmann, D.: Excitation transfer in communication-mediated aggressive behavior. *Journal of Experimental Social Psychology*, 1971. 7. 419.

Jó Balázs

## A HÍRMŰSOROK KÉPI RETORIKÁJA

Az USA-ban 1961-ben lezajlott elnökválasztási kampány során John F. Kennedy és Richard Nixon között rendezték meg az első televíziós vitát, amelyet egyidejűleg a rádió is közvetített. A televízió kamerái előtt lezajlott szópárbajból Kennedy került ki győztesen. A rádióhallgatók azonban egyértelműen Nixont érezték esélyesebbnek, mivel nem láthatták ideges kézmozdulatait, influenzától beesett arcát, és mindezt nem vethették össze Kennedy megjelenésével, amely mindenben ellenfele ellentétének bizonyult. A rádióhallgatók nem vethették figyelembe a vita vizuális üzeneteit, amelyek a televízió nézői számára meghatározóbbaknak bizonyultak, mint az elnökjelöltek nyelvi kompetenciája, érvelésük tisztasága vagy az általuk képviselt értékek. Az elnökjelöltek közötti televíziós vitában nem J. F. Kennedy volt az, aki felülkerekedett, hanem a jelölt reprezentációja, amelyet a stúdió lámpáit beállító szakemberek, operatőrök, díszlettervezők, hangmérnökök, adásle-bonyolítók, asszisztensek munkája, a rendező és a public relation-szakemberek kreativitása valósított meg. E kijelentés egyszerre triviális és meghökkentő. Egyfelől triviális, mivel nem sokban különbözik attól a felismeréstől, amelyet a rajongó tudhat magáénak, amikor egy „előnytelen” felvétel vagy személyes élmény kapcsán az általa bálványozott filmszil-lagról kiderül, hogy valójában kevésbé lehet felfedezni rajta bármilyen, az átlagostól eltérő vonzó tulajdonságot. Másfelől meghökkentő, mivel a fényképek és a videoképek egyedi tulajdonsága, hogy valóságelemekből építkeznek, és így nagymértékű hasonlóságot fedezhetünk fel az ábrázolt tárgy és a reprezentáció között. Amíg a festő vagy a grafikus egy ló megjelenítéséhez ecsetein, festékein, ceruzáján és az elképzeléseit rögzítő papíron vagy vásznon kívül nem szorul egyéb eszközre, addig a fotósnak vagy a forgatócsoportnak a kamerán, a nyersanyagon és a lámpákon kívül egy lóra is szüksége van, ha lovat akar ábrázolni. Magától értetődőnek tűnik, hogy egy fénykép alapján könnyebben azonosíthatunk egy személyt, mint például egy fantomkép alapján. A nagymértékű hasonlóság azonban nem jelenti azt, hogy az eszközök által létrehozott reprezentációk kibújnának a kódolás művelete alól, és nem reprezentációk, hanem csupán a valóság pusztá másolatai lennének.

A televíziós hír- és magazinműsorok a verbális üzenetek mellett attitűdöket, mimikát, mozgást is megjelenítenek. Az események bemutatására használt verbális és vizuális üzenetek együttesének viszonylagos gazdagsága (a többi médiumhoz mérten) könnyedén válhat a megbízhatóság és a tényszerű reprezentáció védjegyévé.<sup>1</sup> A műsorkészítők által alkalmazott szerkesztési szempontok a befogadó számára az esetek többségében láthatatlanok, mivel az

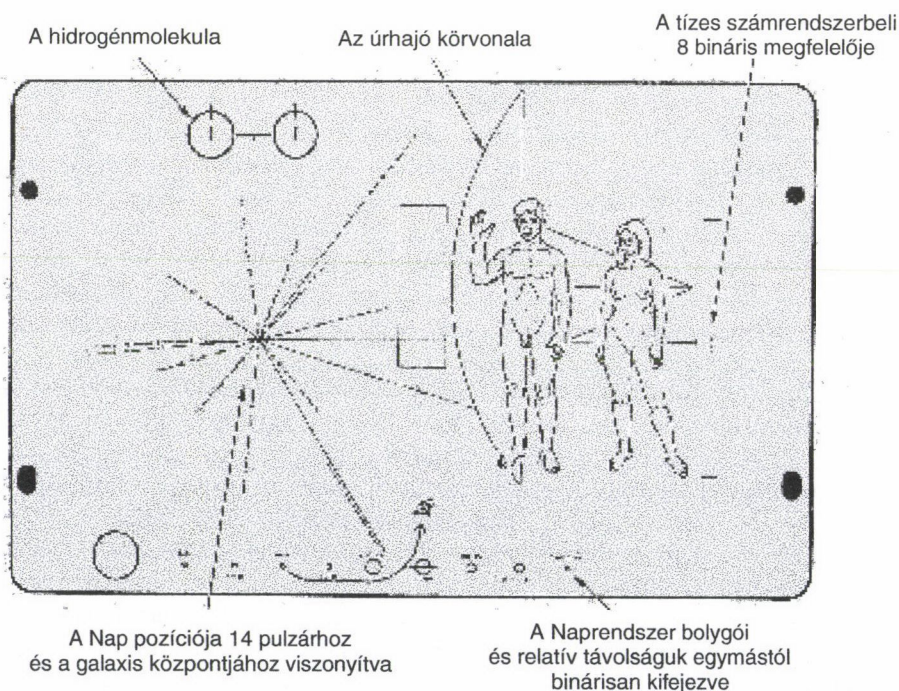
alkalmazott eszközök egyik legjellemzőbb tulajdonsága az, hogy eltünteti azokat a nyomokat, amelyek arra utalhatnának, hogy nem a valóság emberi beavatkozást nélkülöző képével, hanem egy konstrukcióval állunk szemben.<sup>2</sup>

Ez a dolgozat arra tesz kísérletet, hogy jelelméleti megközelítésből próbálja meg leírni azokat a képi reprezentációs eljárásokat (kizárólag a képi üzenetekre koncentrálva), amelyeket egy sajátos műfaj, a televíziós hírműsorok alkalmaznak. Más szavakkal: arra tesz kísérletet, hogy leírja a televíziós hírműsorok képi retorikáját.<sup>3</sup>

### *Hogyan küldjünk üzenetet az ufóknak?*

1972-ben a NASA elindította Pioneer-10 jelzésű szondáját. Ez volt az első űreszköz, amelynek úgynevezett hintamanőver segítségével sikerült eljutnia a külső bolygókig, és elhagynia a Naprendszert. A szonda a különböző mérésekre és adattovábbításra használt eszközök mellett magával vitt egy gravírozott lemezt, amelyen az emberiség „névjegye” volt látható. A névjegy feladata az volt, hogy sűrített formában információval szolgáljon az emberiségről az általunk ismeretlen intelligens lények számára, akik képesek befogni az „űrpalack” üzenetét (1. ábra).

1. ábra



Az üzenet által felhasznált grafikus jelek olyan bonyolult információkat próbáltak eljuttatni idegen barátainkhoz, mint a Naprendszerünk vagy a Föld pozíciója, és megpróbálták megjeleníteni magát az emberiséget is. A NASA szakemberei láthatólag meg voltak

győződve arról, hogy a felhasznált kódrendszer, amely hasonlóság alapján teremtett kapcsolatot jelölő és jelölt (az emberpár képe és az emberiség) között, könnyen értelmezhető más kultúrák vagy fajok számára. Tegyük fel, hogy távoli szomszédaink hasonló biológiai apparátussal rendelkeznek, tehát számukra is pupillán, lencsén és retinán, csapokon, pálcikákon keresztül jut a fényvisszaverődésből származó információ az agyukba, továbbá hasonló a pszichológiai felépítésük is, például hasonlóan reagálnak bizonyos jelekre, ugyanazt a megmagyarázhatatlan örömet érzik a geometrikus formákra, szimmetrikus alakzatokra, spektrálszínekben pompázó objektumokra tekintve.<sup>4</sup> Mindezen feltételek teljesülése esetén is marad azonban egy olyan tényező, amely megakadályozhatja az üzenet megfejtését, és ez nem más, mint a társadalmi-kulturális kódoltság. Az észlelés kognitív folyamat, olyan fogalmak alkotása,<sup>5</sup> amelyek a konvencionális jelekhez hasonlóan társadalmilag és kulturálisan kidolgozottak. Az üzenet értelmezéséhez tehát több feltétel is szükséges: az üzenetünket megtaláló élőlényeknek rendelkezniük kell az említett biológiai és pszichológiai apparátussal, továbbá társadalmi-kulturális szempontból a Föld tükörbolygóján kell élniük.

A NASA által küldött névjegy, mint erős fizikai motivációval rendelkező (ikonikus) reprezentáció, ha nem is a megszólalásig, de elégséges mértékben hasonlít az ábrázolt fajra, és jól felismerhetőek belőle az emberek legjellemzőbb vonásai, ezért értelmezéséhez nem vagy csak kismértékben kell támaszkodnunk társadalmilag kidolgozott kódrendszerek ismeretére. Másképpen: az adott reprezentáció esetében a társadalmi-kulturális konvenció mértéke csekély, ezért elvileg „mindenki” számára könnyen értelmezhető. A fizikai motiváció mértéke azonban sohasem érhet el olyan szintet, ahol már nincs szükség társadalmilag meghatározott kódok ismeretére. Ez a megállapítás az olyan igen erősen motivált jelekből építkező médiumoknál is igaz, mint a fénykép vagy a hologram. Az ikonicitás e szélsőséges példáinál sem pusztán érzékelünk, hanem dekódolunk is.

A fenti gondolatmenet a konstruktivista képelmélet felfogását tükrözi, amely a kódrendszerek társadalmi és kulturális kidolgozottságát hangsúlyozza. A NASA szakemberei ezzel a konstruktivista felfogással ellentétben úgy gondolták, hogy a fizikai hasonlóság elegendő feltétel ahhoz, hogy az általuk közölt üzenet célba érjen. Tézisük a következőképpen foglalható össze: az emberpár képe csak abban az esetben reprezentálja az emberi nemet, ha az emberek felismerhető módon hasonlítanak az emberpár képére, avagy az emberpár képe annyiban reprezentálja az emberi nemet, amilyen mértékben hasonlít általában az emberekre.<sup>6</sup> E tézist a kutatók egy része mértékadónak ismeri el, hiszen nehezen cáfolható tapasztalati alapigazságot tükröz. Ha elfogadjuk, vagyis feltételezzük, hogy a hasonlóság elégséges feltétele a képi reprezentációnak, akkor csatlakoznunk kell a Pilnus, Vasari, Ruskin nevével fémjelzett művészetelméleti iskolához, amely a képzőművészet szerepét a valóság minél tökéletesebb visszaadásában jelölte ki.<sup>7</sup>

Az absztrakt, nonfiguratív iskolák esetében azonban a pusztán a hasonlóságra épülő hagyományos képfelfogás nyilvánvalóan kevésbé használható. A modern művészeti iskolák szakítottak az imitatív kódrendszerekkel, alkotásaikat sajátos módszertani mezőkhöz kötötték, amelyek mibenléte – a művek mellett – kiáltványokban vagy az iskolához kötődő esztéták magyarázataiban realizálódott. Az új elméleti háttér az ábrázolás szükséges feltételévé tette a referálást az adott tárgyra, de szükségtelenné tett bármilyen fokú hasonlóságot. Picaso a következőképpen számolt be arról, hogy milyen vezérelvek vezetik festés közben: „Nem úgy festem le a dolgokat, amilyeneknek látszanak, hanem úgy, ahogy ismerem őket.”<sup>8</sup>

Ernest H. Gombrich *Művészet és illúzió* című művében körvonalazta azon téziseit,

amelyek később a képek szemiotikai analizisének központi gondolataivá váltak. Gombrich példák sokaságán keresztül amellet érvel, hogy a képeket, akár csak a valóságot, nem csupán konstatáljuk, hanem az észlelésben meg is konstruáljuk. A művész nem képes közvetlenül átadni azt, amit lát, hanem egy, a saját nyelvére készült átiratot bocsát rendelkezésünkre, amelyet a birtokában lévő eszközökkel és fogalmakkal hoz létre. Ahhoz, hogy képekben írjuk le a valóságot, sémák kidolgozott rendszerére van szükségünk. Gombrich a látásmódunkat meghatározó sémákat metaforikusan a „bennünk lakozó egyiptomiként” jelöli meg arra utalva, hogy saját fogalmi apparátusunkkal és az adott történelmi korszakra jellemző ábrázolási móddal közelítünk a reprezentálandó valósághoz. A metafora stílusában el lehetne játszani a gondolattal, hogy miképpen ábrázolta volna a NASA grafikusának egyiptomi kollégája az emberpár képét, de felidézhetnénk példaként a reneszánsz képek bizonyos színeinek, a festményeken ábrázolt alakok kéztartásának, a mennyei üdvözlét különböző stációinak időközben elfelejtett jelentését is. Ehelyett álljon itt a számtalan példából egyetlenegy. Villard de Honnecurt 1235-ből származó vázlatkönyvében található egy sündisznót és egy oroszánt ábrázoló lap. Az állatok királyának rajza meglehetősen csiszolatlan. Az oroszánt geometriai tulajdonságaira lecsupaszítva, rendkívül egyszerűen mutatja be. A kép alatt meglepetésünkre azonban a következőket olvashatjuk: „Tudd meg, hogy a rajz élet után készült.”<sup>9</sup> Ami azt jelzi, hogy Honnecurt szemében a tárgy számunkra leegyszerűsítő vázlatnak tűnő grafikai megformálása életszerűen hatott, ugyanúgy, mint feltehetően a kor befogadója számára is.

### *A vizuális üzenetek szemiotikája*

A képi reprezentáció természetét vizsgálva Umberto Eco úgy fogalmaz, hogy „az ikonikus jelek nem rendelkeznek a bemutatott tárgy tulajdonságaival, hanem a közös észlelés néhány feltételét reprodukálják normál észlelési kódok alapján, és azoknak a stimulusoknak a kiválasztásával, amelyek – más stimulusok kizárásával – lehetővé teszik számomra olyan észlelési struktúra létrehozását, amely – a szerzett tapasztalatok kódjaihoz viszonyítva – ugyanazzal a jelentéssel bír, mint az ikonikus jelek által jelzett tényleges tapasztalat”.<sup>10</sup> Mindeközben éles határvonalat húz a vizuális kommunikáció és a nyelvi kommunikáció közé. A vizuális kommunikáció „gyenge” kódrendszeren alapul, amennyiben nem rendelkezik diszkrét, egymástól jól elkülöníthető egységekkel. A pálcikaember képét alkotó vonalakat és köröket nem oszthatjuk fel a nyelv analógiájára fonémákra (amelyek a nyelv legkisebb jelentés-megkülönböztető egységeinek számítanak) és morfémákra (amelyek a nyelv legkisebb, önmagukban is önálló jelentéssel rendelkező egységei). Nem tudjuk lehatárolni, hogy a körbe illesztett és körülötte elhelyezkedő pontok, vonalak közül mely elemek hiánya akadályozna meg bennünket, hogy emberképként fogjunk fel egy reprezentációt. Egy festmény vagy fénykép részletében felismerhetünk egy alakot vagy az emberi test bizonyos részletét, ugyanakkor a kép értelmezése szempontjából a részlet teljesen irreleváns lehet. A vizuális elemekből építkező ikonikus szintagmák jelentését a kontextus határozza meg. A vizuális kommunikáció, de főképp a grafikai kommunikáció folytonos idiolektikus beszéd, vagyis minden esetben egyedi szabályrendszerrel rendelkező kommunikációs jelenség. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a képi kódrendszerek ne lennének konvencionalizáltak, csupán azt, hogy kódjaik nem minden esetben kollektívek.

A vizuális kódrendszerek jeleinek kontextuális kötöttsége arra a vonásukra vezethető vissza, hogy bennük többségben vannak az úgynevezett fakultatív variánsok és szupraszeg-

mentális jegyek, ahogy például bármely tárgyat különböző stílusokban lehet ábrázolni. Itt nyelvészeti fogalmakkal vonhatunk párhuzamot. Fónagy Iván a verbális stílusbeli információknak szentelt esszéjében a fonológiai kódot színesítő elemeket nevezte fakultatív variánsoknak és szupraszegmentális jegyeknek, az előbbieken bizonyos egyedi vagy tájnyelvi kiejtéseket, az utóbbiakon olyan intonációs jellegzetességeket értve, amelyekkel adott esetben félelmet, fenyegetést, ijedtséget, bátorítást vagy egyebet fejezünk ki. A variánsok és a kommunikáció tárgya között (mint nem diszkrét jelölők és jelöltek között) természetes kapcsolat áll fenn, és ez nem önkényes, hanem bizonyos szabályoknak engedelmeskedik: a nyelv ezeket a szabad variánsokat minduntalan kodifikációs kényszernek veti alá, konvencionálizálja őket. A hasonlóságon alapuló ikonikus kód és a szabad variánsok problémája közötti párhuzam szembeötlő.

Fónagy a hivatkozott cikkét Roman Jakobson fejtegetésével zárja. Jakobson szerint a szabad variánsok expresszivitásuk ellenére egy olyan diszkrét, oppozicionális rendszerbe szerveződnek, amely nem rendelkezik a fonémákhoz hasonló határozott körvonalakkal. A beszélő egy adott közösségben használja a nyelvet, és e közösségben a nyelvhasználat során a normától való eltéréseket a nyelv előrelátható rendszerré szervezi, azaz konvencionálizálja a szabad variánsokat is. A folyamat leírására kiváló példaként szolgál az ikonikus jelek esetében Velázquez 1657-ben keletkezett, *Szövőnők* című képe, amelyen a festő a rokka forgását elmosódott koncentrikus körökkel ábrázolta. Ez az eredetileg egyéni és egyedi kifejezési mód később a dinamikus folyamatoknak, a mozgásnak a konvencionális megjelenítésévé vált, amely teljesen megszokott eszköze például a képregényeknek.

A vizuális kódrendszerek esetében tehát nem különböztethetjük meg a nyelvre jellemző artikulációs szinteket, a fonémák és a morfémák szintjeit. A képeket alkotó ikonikus jelentéselemek (vonalak, alakok, formák, színek stb.) különböző kombinációi olyan nyelvi egységekkel állnak analógiában, amelyek túlnyúlnak a mondat határain, és leginkább összetett beszédrészekkel, állítások komplex rendszereivel mutatnak hasonlóságot.

Visszatérve Eco gondolataihoz, különböző kódok felelnek a reprezentáció stílusáért (tonális kód), a kompozícióért, a tárgyak és alakok elrendezéséért, az ábrázolt alakok, tárgyak megjelenítéséért (ikonikus kód). A kódrendszerek egymásra épülnek oly módon, hogy mindegyik kód egy „analitikusabb” kódra támaszkodik. Minden kód jelölete más kódok jelöleteihez kapcsolódik, és az egész egy globális denotátumban egyesül, amelynek a jelentése azonban egy kissé mindig bizonytalan és nyitott.

Roland Barthes a képi ábrázolás vizsgálatában a jelentésalkotásnak egy további, még elvontabb szintjére, a mítoszéra, az ideológiára irányította a figyelmet. *Napjaink mitológiája*<sup>11</sup> című esszéjében a *Paris Match* című lapnak egy fényképét elemezte, amelyen az látható, hogy egy fekete bőrű katona a francia lobogó előtt tiszteleg. Barthes számára a fénykép tulajdonképpeni üzenete az, hogy „a francia társadalomban minden állampolgár egyenlő”. Ennek a jelentési szintnek a kibontásával azt igyekezett bemutatni, hogy a polgári társadalom mítoszai a hamis tudat megnyilvánulásai, amelyek elkendőzik a valóságot, és a történelem folyamatait természetesnek tüntetik fel.

### *A mozgókép kódjai*

A mozgókép a képi üzeneteknél is összetettebb és bonyolultabb kommunikációs típus. Az ismert médiumok közül talán a legtokéletesebb módon írja le az általunk ismert valóságot. A hatás egyedi tulajdonságaiban keresendő, mint például az artikulációs szinteknek a



nyelvétől eltérő számában, ami lehetővé teszi a médium számára, hogy a tárgyi világról pontos és kimerítő információkkal szolgáljon. A mozgókép Eco értelmezésében három artikulációs szinttel rendelkező kódrendszer. Az első két szint a filmkockán látható pillanatot, a képek szintjét, míg a harmadik a mozgást írja le. A mozgásfolyamatok diszkrét egységei az egyes filmkockákon látható mozgáspillanatok. Az artikulációs elemek a kinematográfikus kódban egyesülnek. A kódrendszerek elemei kombinatorikus láncokat alkotva alakítják ki a felvétel jelentését. A három artikulációs szint kombinatorikai képességei Eco szerint olyan sokrétűek, hogy a nyelvnél gazdagabb kommunikációs rendszert hoznak létre.

A mozgóképek értelmezéséhez szükséges ismeretanyag sokrétűsége nem egyezik meg azzal a tudásanyaggal, amely például egy nyelvi közlés megértéséhez szükséges. A mozgóképet alkotó jelek maguktól értetődőek, értelmezésük nem ütközik különösebb nehézségbe. C. H. Metz három csoportját különbözteti meg azoknak az ismereteknek, amelyek létfontosságúak a mozgókép üzeneteinek dekódolása szempontjából. A mozgókép információinak értelmezéséhez a társadalmi lét során elsajátított ismeretek a legnélkülözhetetlenebbek; ebbe a csoportba tartozik például a különböző tárgyak felismerésének képessége, a térábrázolás konvencióinak ismerete stb. A mindennapjaink során elsajátított ismeretek mellett szükségünk van különböző szimbólumok, műveltségfüggő kódok ismeretére is. Végül a harmadik csoportban helyezkednek el a speciálisan a filmre jellemző kódok, amelyeket Metz összefoglalóan a vászon retorikájának nevez. A kódok a mozgóképre jellemző, szintaktikai eszközöket írnak le, amelyeknek segítségével stílusirányzatokat, műfajokat, sajátos filmes diskurzusokat határolhatunk el egymástól.<sup>12</sup>

Metz számára a film szerkezeti, szintagmatikus egységei a legfontosabbak, mivel ezek képviselik azt a szintet, amely megfogható és leírható nyelvészeti eszközök segítségével. A film egyes egységeit kijelentések halmazaként lehetne megadni, például egy jelenet leírható így: egy szoba, egy férfi benyit a helyiségbe, becsukja az ajtót, a szoba közepén álló székhez lép, leül. A fenti kijelentéscsoport bizonyos szerkezettel rendelkezik. Ezt a szerkezetet nevezi Metz „időrendi szintagmának.” Véleménye szerint a néző kizárólag a film szintaktikai szabályainak birtokában, a szintagmák azonosítása nyomán képes értelmezni a mozgókép üzenetét. A szintagmák plánokból állnak, különböző – vagy egyes esetekben egyetlen – képkivágásból építkeznek. Metz kategóriái csupán a vázát képezik annak a képi beszédmódnak, amelynek leírását a dolgozat célul tűzte ki. A szerkezeti egységek azonban kulcsfontosságúak azon stilisztikai elemek beazonosításánál, amelyek a képi elemzés legfontosabb területeit képezik.

### *A híradók képi retorikája*

A híradók képi retorikáját vizsgálva, első pillantásra szembeötlő, hogy egy speciális, jól definiálható szabályokon nyugvó „képi beszédmóddal” állunk szemben. A híradók – bizonyos csekély számú stilisztikai különbséget leszámítva – az esetek többségében hasonló módon dolgozzák fel az eseményeket. A híradók tudósításainak képi megformálása általában elszegényedett kódon, megszokott és általános ábrázolási módszereken alapul. Ezek a slágerekhez, a könnyűzene visszatérő dallamvilágához hasonlóak, amelyeket a befogadó nagy biztonsággal előre megjósolhat. A jól bejáratott eszközök nagymértékben megkönnyítik az üzenet dekódolást. A televízió képi világa, éppúgy, mint verbális nyelvezete, mely a köznapi beszédhez áll közel, könnyen értelmezhető formában próbálja meg eljuttatni üzeneteit a közönséghez.



A hírműsorok vizuális elemei gyakorta csupán illusztrálják a szerkesztői szöveget, és az éppen aktuális tárgy vizuális jellemzőin kívül nem jelenítenek meg más releváns információt. A televízió a rádióval és nem a filmmel áll szoros rokonságban: a szerkesztői szövegek az esetek többségében meghatározóbbak a képeknél. Az említett tulajdonság nem jelenti azt, hogy a vizuális üzenetek elhanyagolhatóak lennének, már csak azért sem, mivel a televízió „nézhetőségének” köszönheti elsőségét a médiumok közötti versengésben.

A hírműsorok műfajuk jellegénél fogva dokumentálnak, tényeket rögzítenek, képi retorikájuk, stilisztikai apparátusuk a realizmus stílusjegyeit tükrözi. A stílusirányzat legfőbb jellemvonása az, hogy úgy próbálja reprezentálni tárgyat, hogy az „objektívnek” tűnjön; az alkotók célja a „valóság” beavatkozás nélküli rögzítése. A stílus a megrendezettel szemben az esetlegest preferálja, a történeteket kizárólag a szereplők azonossága vagy a helyszín változatlansága kapcsolja össze. A felvételeket vállról rögzítik, a játékfilmekkel ellentétben nem kontrollálják a fényeket, a cselekmények dinamizmusát az atmoszféra zajai és életlen, semmitmondó képkivágások „gazdagítják”. Az említett elemek természetesen a műfaj sajátásaiból is adódnak: a forgatócsoportnak változó és előre nem látható körülményekkel kell megküzdenie, a szűkös idő, illetve a határidő réme folytonos kompromisszumokra kényszeríti a szerkesztőket és munkatársaikat. Az alkalmazott eszközök azonban nem eredetizhetők kizárólag a körülményekből, hanem többnyire tudatosak. Az alkotók nem véletlenül tekintenek el bizonyos szempontoktól, hanem annak érdekében, hogy minél életesebb legyen ábrázolási módjuk, és óvakodnak az olyan megoldásoktól, amelyek arra utalnának, hogy az események előzetes forgatókönyv alapján zajlanak. Valójában a felvett beállítások konvencióknak engedelmességek, előzetes szerkesztési szempontok szerint készülnek, hogy az anyagot minél könnyebben össze lehessen állítani. Minden operátor tisztában van vele, hogy körülbelül mennyi közeli, távoli és totálképet kell felvennie ahhoz, hogy az előre rögzített időtartamú anyag különösebb gond nélkül egybeszerkeszthető legyen.

Az említett filmnyelvi és stilisztikai eszközök képkalkulációs szabályai közül talán a két legfontosabb az úgynevezett 180 fokos szabály és a 30 fokos szabály. A vágástechnikai előírások az úgynevezett tengelyugrások kiküszöbölésére szolgálnak, másképpen a képugrások kizárására. Ha egy embert filmre, videóra veszünk, miközben lehajol elejtett ceruzájáért, és a vágás során kihagyjuk a mozgás közbülső részét, majd az ezt megelőző és az utána következő mozgásfolyamatot összeillesztjük, akkor a folyamatosság megtörik, a kép ugrik, és a lehajolni készülő ember a következő pillanatban már elérte a ceruzát. A folyamatosság, az ugrásmentesség megteremtése bonyolult dolog, gyakorlott szemre van szükség, főképp akkor, amikor mozgásfolyamatok különböző kameraállásokból történő megjelenítése a cél. Az említett szabályok lehetővé teszik, hogy a képváltások, vágások észrevétlenek maradjanak a néző számára, fenntartsák a törésmentesség, a beavatkozásnélküliség látszatát. Az egymást követő plánoknak, amelyek ugyanazt a tárgyat ábrázolják, 180 fokon belül kell elhelyezkedniük egymáshoz képest, mivel abban az esetben, ha ez a szög ennél nagyobb, a képváltás a tárgy tükörképébe vált át, és megszakad a folytonosság. Ugyanakkor a két beállításnak el kell térnie egymástól 30 fokkal, mivel ha ez nem áll fenn, akkor a kép szintén ugrik. A képugrások tehát három esetben fordulhatnak elő: abban az esetben, ha a mozgásfolyamatban ténylegesen látható törés keletkezik, illetve ha az egymást követő plánok közötti szögeltérés túl nagy vagy túl kicsi.

A televízió híradóinak képi retorikája nem minden esetben tartja be szigorúan a konvenciót. Ezekben a helyzetekben gyakran használt megoldás, hogy a tengelyugrást kiváltó

képek közé egy közelképet – például jegyzetelő kéz, diktafon, figyelő újságíró képét – vagy távolképet – például közönségképet – illesztenek. A közelkép vagy a távolkép alapján a befogadás pillanatában képtelenség megmondani, hogy mely oldalról figyeljük a cselekményt vagy a szereplőt. A hírműsorok vágástechnikája általában az „egy sima, egy fordított” logikája szerint működik, értve ezen azt az ábrázolási szabályt, hogy a közelképet általában egy nagyobb képkivágású beállítás: egy távoli vagy totálplán követi, és ezek váltakoznak a tudósítás befejezéséig.

Az események narratív feldolgozásából adódóan a képi megformálásban túlnyomó többségben vannak azon szintaktikai eszközök, amelyeket Metz időrendi szintagmáknak, pontosabban leíró, elbeszélő szintagmáknak nevez. Példának okáért a sajtótájékoztatók képi feldolgozása az esetek többségében az esemény helyszínének leírásával indul: a tájékoztatónak helyet biztosító épület távolképe, a párt logója, a sajtókonferencia, a terem és a beszélő távolképe stb. A készítők tehát az első, leíró szintagmaként funkcionáló egységben az esemény színterét próbálják bemutatni,<sup>13</sup> majd a következő egységekben a szerkesztői szövegek megszokott fordulatai mellett („elmondtá”, „úgy nyilatkozott” stb.) megelevenednek a „történesek”, megjelennek a szereplők: pártelnökök, különböző intézmények vezetői fejtik ki – a szerkesztő összefoglalásán keresztül – mondandójukat. A szereplők felvonultatása közben a már az előzőekben leírt szabályok szerint szerveződnek a képek: a nyilatkozatokat megfogalmazó személyek képeit az újságírók figyelő vagy éppen unalomtól elcsigázott tekintete, jegyzetelő kezük látványa, a helyszín különféle részletei színezik. Az elbeszélő szintagmát<sup>14</sup> gyakran szakítják meg egyetlen beállításból szerveződő szerkezeti egységek<sup>15</sup> (szinkronok), amelyekben a szereplők élőszóban fejtik ki álláspontjukat az adott témával kapcsolatban. A szintagmasor zárt szerkezete – a rendelkezésre álló időnek, a felvett képanyag hosszának, és a szerkesztő vagy a vágó elképzeléseinek függvényében – kiegészülhet az eseményekkel kapcsolatos objektumokról készült korábbi felvételekkel, amelyek az illusztráció funkcióját töltik be, és az esetek többségében különféle vitatott társadalmi ügyekre reflektálnak (környezetszennyezés, prostitúció, szervezett bűnözés, egészségügy, infláció stb.). Metz strukturális egységeinek szellemében illusztratív vagy kategorizáló szintagmáknak nevezhetnénk ezeket a jól elhatárolható képi elemeket. A filmegységet alkotó reprezentációk jelentősége különösen nagy, mivel többnyire olyan dolgokra vonatkoznak, amelyekről a nézőknek nincsenek közvetlen tapasztalataik, ezért a médiumok által közvetített képek alapvetően determinálják a témával kapcsolatos elképzeléseiket, meghatározzák a befogadók vélekedéseit az adott témával kapcsolatban. A híradók szintaktikájának további gyakran alkalmazott eszközei a magyarázó közbeszúrások, amelyeket a vizualitás szintjén a híradások közben alkalmazott diagramok, táblázatok, feliratok és dokumentumok képviselnek.<sup>16</sup>

Metz szintagmafogalmát<sup>17</sup> felhasználva, egy, az ORTT-nél végzett elemzés három televíziós csatorna, az MTV1, a TV2 és a TV3 hírműsorait vette a vizualitás szempontjából nagyító alá az 1998-as parlamenti választások kampányidőszaka alatt. A belpolitikai híradásokban előforduló leggyakoribb szintagmatípus az időrendi szintagma és az egyetlen beállításból építkező szerkezeti egység (interjúrészlet) volt.

Most pedig áttérhetünk az Eco által képi retorikának<sup>18</sup> nevezett képalkotási mechanizmusokra. A retorikai kódok egyes alfajait a retorikai alakzatok, premisszák és érvek képviselik. Ezek a klasszikus retorikában megszokott eszközök vizualizált változatai: a metafora, a metonímia, a sejtés stb. képi megfelelői. A felsoroltak közül a metonímia a legérdekesebb a vizuális kommunikáció kutatói számára.<sup>19</sup>

Metonímiaként határozhatjuk meg azt a viszonylag gyakran alkalmazott beállítási módot, amely alsó kameraállásból ábrázol egy személyt vagy objektumot, és ezáltal kiemeli a figura „nagyságát”, aminek konnotációi a kontextus és a szintagmatípusban betöltött pozíció szerint változhatnak. Példaként szolgálhat továbbá az a gyakorta alkalmazott beállítás, amikor gyanúsítottak kezéről készítenek közelképeket az alkotók. A bűnös kezek megidézhetik a tett iszonyatos körülményeit, a bilincsből feszülő végtagok az igazságszolgáltatás kérlelhetetlenségére utalhatnak.

A vizuális retorikai premisszáknak funkciója a kontextustól függően változhat. Eco azt a példát említi, hogy egy képen két különböző nemű személy szeretettel nézeget egy kisgyermeket. Ha kizárólag a szereplők és az ábrázolt személyek térbeli viszonya szerint dekódoljuk a képet, akkor az ábrázolás csupán családot jelent, ám ha érvelő premisszákon belül helyezzük el a képet, akkor jelentése adott esetben „boldog család” lehet, vagyis olyan dolog, ami megbecsülést érdemel. További példaként szolgálhatnak azok a beállítások, amelyek vezető politikusokat a „nép” vagy gyermekek között ábrázolnak.

A vizuális retorikai érvek előfordulása kevésbé valószínű a hírműsorokban, hiszen ezek olyasfajta sejtéseket jelenítenek meg, amelyek az értéksemleres tájékoztatás retorikai apparátusától teljesen idegenek, és elsősorban a propaganda és a fikció területéhez tartoznak. Az Eco által a tudattalan kódjainak nevezett osztállyal is csak elvétve találkozhatunk híradásokban. Ezek alkalmasak arra, hogy bizonyos identifikációkat és projekciókat tegyenek lehetővé, továbbá hogy adott érzelmi reakciókat felerősítsenek, például a szubjektív kamera és a közelképek<sup>20</sup> olyan eszközök, amelyeket előszeretettel alkalmaznak a szerkesztők a hátrányos helyzetűekről szóló hírekben az együttérzés felkeltésére.

### *Illúzió vs. valóság*

Közhely, hogy a tömegkommunikációs eszközök kulcsfontosságúak életünkben, hiszen rajtuk keresztül szerezünk be a mindennapi életünk és politikai döntéseink számára nélkülözhetetlen információkat.<sup>21</sup> Dr. Collin Morris, a BBC vallásos műsorainak vezetője, majd később a BBC észak-írországi főnöke egy előadásában a következőképpen festette le az újságírók munkáját. „A Teremtés könyvében Isten teremt rendet a káoszban; a modern világban az újságírók feladata megpróbálkozni a feladattal. A riporterek harmóniává szelídítik a telexpapírok hegyeit, a videoszalag mérföldjeit, a pokoli lármát csapó telefonokat; koherens képpé állítják össze a felkelés impresszióit, a káoszt, a tébolyodott viselkedést és a véleményeket, amelyek máskülönben a pánik hegyeire úznának fel bennünket. A »világot« fénysebességgel és az azonnali döntések viharában konstruálják.”<sup>22</sup> Ez a megnyilatkozás arra a tényre hívja fel a figyelmet, hogy bármennyire természetesnek, közvetlennek és időszerrűnek tűnnek is a média hírműsorai, nem mások, mint konstrukciók, amelyek ellenőrizhetetlenek a befogadó számára. A híradásokból nyert információk igazságértékét többnyire nem vagyunk képesek megállapítani, általában csak arra támaszkodhatunk, hogy különböző források közléseit összehasonlítjuk. A különböző forrásokból származó információk kritikai összevetésének médiapedagógiai programját talán Eco sorai foglalják össze a legjobban: „Létre kell hoznunk a kulturális gerillát. Feltehetőleg a különböző médiumok közötti kapcsolaton keresztül egy médium felhasználható arra, hogy véleményeket közvetítsen a másiktól. Bizonyos mértékig ezt teszi a sajtó, amikor egy televíziós programot kritizál. De ki biztosítja számunkra, hogy az újságot oly módon fogják olvasni, ahogyan azt mi szeretnénk? Egy másik médiumhoz kell majd folyamodnunk, hogy megtaníthassuk az embereket,

hogyan kell újságot olvasni?”<sup>23</sup> Vagyis az emberek kezébe kell adni azokat az eszközöket, ismereteket, amelyek alapján ki tudják alakítani a kritikai távolságtartást a médiumokkal szemben, és amelyek által képesek megvédeni magukat attól, hogy manipuláció és rajtuk kívül álló érdekek áldozatai legyenek.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A Szonda Ipsos által (1995-ben) végzett felmérés szerint, amely négy dimenzióban vizsgálta a médiumok megítélését, a megkérdezettek túlnyomó többsége számára a televízió bizonyult a leghitelesebb, legérdekesebb, legalaposabb és leggyorsabb médiumnak. Vö. Gálik Mihály (1997, 40.).

<sup>2</sup> Elridge (1993, 4.).

<sup>3</sup> Megfigyeléseink számára az 1998-as parlamenti választások kampányidőszakának híradói szolgálat empirikus anyagul.

<sup>4</sup> Arnold Gehlen *A felszabadult esztétikai viselkedés néhány kategóriájáról* című tanulmányában az esztétikai élmény eredetét próbálja felkutatni. Azon elemi öröm nyomába ered, amit az embereknek a geometrikus formák, szimmetrikus alakzatok stb. látványa okoz, és amelyek fellelhetőek minden primitív kultúra kultusztergjaiban. Konrad Lorenz etológiai vizsgálataira támaszkodva amellett érvel, hogy a törzsfejlődés korai szakaszában az emberek, hasonlóan az állatokhoz, környezeti jelek által kiváltott ösztönkésztéseik alapján szervezték cselekedeteiket, később e késztetések a gondolkodás és a nyelv megjelenésével elvesztették funkciójukat. A kiváltó jelek valószínűtlenek, kirírnak környezetükből, ily módon keltik fel az érdeklődést; ellentétük a mimikri, amely például a kaméleon sajátja. A törzsfejlődés során a környezeti ingerek és az ösztönállomány kapcsolata megszakadt. A kiváltó jelekhez nem kapcsolódtak többé viselkedési minták (például agresszív vagy szexuális cselekvés), megmaradt azonban „a megmagyarázhatatlan vonzódás”. Az élmény pusztán optikává vált, amelynek végpontja a reflektált esztétikai élmény. Lásd Gehlen, A. (1995): *A felszabadult esztétikai viselkedés néhány kategóriájáról*. In Bacsó Béla (1995 szerk.).

<sup>5</sup> Arnheim, R. (1979, 59.).

<sup>6</sup> Goodman, N.: *A művészet nyelve*. In Horányi Özséb (1982).

<sup>7</sup> Horányi Özséb (1982): Bevezetés. In Horányi Özséb (1982).

<sup>8</sup> Hintikka, J. K.: *A fogalom mint látvány: a reprezentáció problémája a modern művészetben és filozófiában*. In Horányi (1982).

<sup>9</sup> Gombrich, E. H. (1972): *Művészet és illúzió*, Budapest, Gondolat. 79.

<sup>10</sup> Eco, U.: *A vizuális művészetek szemiotikája*. In S. Nagy Katalin (1990).

<sup>11</sup> Barthes, R. (1973, 117–174.).

<sup>12</sup> Metz, C. H.: *A film strukturális megközelítése*. In Hoppál–Szekfü (1974).

<sup>13</sup> A leíró szintagma térbeli kapcsolatra épül, pl. egy tájat vagy tájrészletet mutat be.

<sup>14</sup> Az elbeszélő szintagmák úgy mutatják be az eseménysorozatot, hogy eközben minden egyes sorozatban betartják az időrendet. A szerkezeti egység két alfaja: a lineáris szintagma és a váltakozó szintagma annyiban tér el egymástól, hogy míg az előbbiben az időrend folyamatos, az utóbbiban előfordul egyes időpillanatok átugrása, az ún. kamerahiátus.

<sup>15</sup> A szegmentum egyetlen beállításban foglal össze egy epizódot, történetet, ezen tulajdonsága által különbözik a Metz által leírt hét másik szegmentumtól és a szekvenciáktól, melyek több beállításból állnak. Az eszközt Jim Jarmusch *Kávé és cigaretta* című alkotásaival lehetne szemléltetni, vagy Sas Tamás alkotásával, az 1997-ben bemutatott *Presszó*val, amely egyetlen beállítás segítségével jeleníti meg történetét.

<sup>16</sup> A magyarázó közbeszúrák kategóriájába olyan beállítások tartoznak, amelyeket kiemelték természetes térbeli környezetükből, és absztrakt, tisztán intellektuális térbe helyezték. Példaként szolgálhat Danny Boyle 1996-ban bemutatott alkotása, a *Trainspotting*, ahol a szereplők felvonultatását a képek kiemelésével és nevük kiírásával oldotta meg a rendező, ilyenek továbbá a névjegyek vagy írott üzenetek egy nagyobb beállításban belül.

<sup>17</sup> Metz, C. H.: A denotáció problémái. In Hoppál–Szekfű (1974).

<sup>18</sup> Eco (1990, 64–67.).

<sup>19</sup> Fiske, J. (1978): *Reading Television*, London, Methuen. 89.

<sup>20</sup> Róka Jolán (1994) megállapításai szerint: a közelképek és a szubjektív kamera alkalmazása növeli a befogadó indentifikációját.

<sup>21</sup> Egy 1995-ben készült, 14 európai országot felvonultató AGB-felmérés szerint az emberek szabad idejük tetemes részét töltötték el a televízió társaságában. A 3 évesnél idősebb európai lakosok átlagosan napi 3 órát nézték a televíziót. A legnotóriusabb fogyasztókkal Nagy-Britanniában találkozhattunk. A „doboz” társaságában eltöltött idő kevéssel múlta alul a 4 órát. Hazánk (napi 200 perces időtartammal) az előkelő negyedik helyet foglalta el az országok között. Gálik Mihály (1997): *Médiagazdaságtan 1–2*. Budapest, Aula. 206.

<sup>22</sup> Idézte Elridge (1993, 4.).

<sup>23</sup> Elridge, John (1993) *Getting the Message*. London–New York, Routledge. 348.

## IRODALOM

- Arnheim, R. (1979): *Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest, Gondolat.
- Bacsó Béla. (1995): *Az esztétika vége – avagy se vége, se hossza*. Budapest, Ikon.
- Barthes, R. (1973): *Mythologies*. London, Paladin.
- Baxandall, Michael (1986): *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Budapest, Gondolat.
- Elridge, J. (1993): *Getting the Message*. London – New York, Routledge.
- Fiske, J. (1978): *Reading Television*. London, Methuen.
- Gálik Mihály (1997): *Médiagazdaságtan, D1–2*. Budapest, Aula.
- Gombrich, E. H. (1972): *Művészet és illúzió*. Budapest, Gondolat.
- Hoppál–Szekfű (1974): *A mozgóképek szemiotikája*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Horányi Özséb (1982): *Sokarcú kép*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Horányi Özséb–Szépe György (1975): *A jel tudománya*. Budapest, Gondolat.
- Propp, V. J. (1995): *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris.
- Róka Jolán (1994): A vizuális manipuláció szerepe az imázsteremtésben. *Jel-Kép*, 1994.2.
- S. Nagy Katalin (1990): *Művészetszociológiai szöveggyűjtemény I*. Budapest, Tankönyvkiadó.

# *CONTENTS*

---

Angelusz, Róbert: ON AN OPTICAL ILLUSION. REPLY TO ÖZSÉB HORÁNYI

Csepeli, György: CONFORMITY AND MACHIAVELLIANISM

Császi, Lajos: MEDIA REPRESENTATION OF CATASTROPHES

László, Miklós: THE MEDIA AND THE VALUE ORIENTATION OF TEENAGERS

Szilády, Szilvia: VIOLENCE AND BRUTALITY IN THE PROGRAMS OF THE HUNGARIAN TV CHANNELS

Jó, Balázs: VISUAL RETHORICS OF THE NEWS PROGRAMS



210 F1